# DARIO FO

# manual mínimo del actor

# MANUAL MÍNIMO DEL ACTOR

Dario Fo

*Nueva edición revisada por Franca Rame*

*Traducción:*
Carla Matteini

N-05275

Título original:
*Manuale Minimo dell'attore*

Reservados todos los derechos.
Queda prohibido reproducir
total o parcialmente esta obra
por cualquier medio, sin permiso
previo de esta Editorial.

3ª edición

© Dario Fo-Giulio Einaudi Editore
© de la traducción: Carla Matteini
© Argitaletxe HIRU, S.L.

Apartado de Correos 184
20280 HONDARRIBIA (Guipúzcoa)

*Diseño de la colección*: Eva Forest
*Maquetación*: Eva Sastre

Impresión: Gráficas Lizarra, S.L. (Estella-Navarra)
ISBN: 84-89753-11-3
Depósito Legal: NA-1405-1998

Este proyecto fue auspiciado por la
Comisión de las Comunidades Europeas

Sólo como una paradoja se puede admitir que se llame *manual mínimo* a un libro de tan ricos y varios contenidos como éste de Dario Fo, que presenta *un máximo interés*, no sólo para quienes estudian el arte del teatro, sino también para quienes ya lo practican y para el público en general. Una muestra excelente -máxima- de lo que los posmodernos han llamado "el saber narrativo" y los antiguos "enseñar deleitando". Arte de la vida y técnica del teatro (o al revés) hay a raudales en este libro de Dario Fo, Premio Nobel de Literatura 1997.

Esta nueva edición del *Manual Mínimo del actor* –que aparece a los diez años de su primera publicación en 1987, y contemporáneamente a la concesión del Premio Nobel de Literatura a Dario Fo– recoge en su espíritu y formulación original el volumen precedente, pero lo enriquece con todos los materiales (traducciones, informaciones, *aggiornamenti* y un nuevo índice) que han acompañado y hoy testimonian el trabajo desarrollado en el curso de los años.

El Editor Giulio Einaudi desea agradecer a Dario Fo y a Franca Rame su entusiasta colaboración en la revisión de este texto, que se ha convertido en un repertorio valioso y completo de las formas de pensar y hacer teatro en Italia y en el extranjero.

Noviembre de 1997

# NOTAS A LA TRADUCCIÓN (O ANTIPRÓLOGO)

La traducción de este Manual, en su nueva edición revisada por Franca Rame, era para mí una asignatura pendiente hace varios años. Dario me preguntaba siempre si me había por fin metido con él, pero otros trabajos –sobre todo, nuevas versiones de comedias suyas– me han hecho posponer unos años mi encuentro con este libro. Ahora, tras haber por fin cumplido con este tácito compromiso, sé por qué me mostraba reacia a emprenderlo. Este Manual mínimo es el auténtico *opus magnum* de Fo, su testamento literario, teatral, filosófico y didáctico para las actuales y futuras generaciones de "teatreros". Por lo tanto, compendio de sus enseñanzas, muchos de sus *sketches*, todo su saber de más de cincuenta años dedicado al teatro como actor, autor, escenógrafo, director y, *dulcis in fundo*, maestro.

Porque tal se revela Fo en este Manual, donde con gran generosidad ha volcado su talento, su gracia y, también, su faceta más desconocida, que sin embargo sustenta desde la base toda su actividad: su minuciosa, paciente y entusiasta labor de investigación sobre la raíces del teatro, desde los clásicos, pasando –y deteniéndose– en la juglaría medieval, la Comedia del Arte, los siglos siguientes. Y ha elegido para el libro la forma más amena y fluida, las clases magistrales que a lo largo de los años

ha ido impartiendo sobre estos temas, en las que destierra y se burla de la erudición académica, alejada de la viva realidad de la práctica teatral.

En cuanto a la traducción, ha sido fiel pero muy libre, más que en otros casos. He tratado de reflejar, por encima del rigor literario, el lenguaje hablado, con sus ritmos y fraseos, sus numerosas licencias y hasta términos "foísticos", si no inventados, sí empastados en la experiencia y la invención. En cuanto al glosario de términos, he recogido los que se refieren a historia, costumbres y anécdotas relacionadas con la práctica teatral. Para los técnicos, de los que Fo ha recogido sólo algunos, remito al lector curioso al estupendo *Abecedario del Teatro*, de Rafael Portillo y Jesús Casado, editado por el Centro de Documentación Teatral del INAEM en 1988, en la esperanza de que aún se encuentre.

Deseo por último agradecer a Daniel Sarasola la enorme ayuda que me ha prestado en este "combate" (o "contraste", diría Fo) con este Manual "máximo". Su colaboración en algunas partes de la traducción, en la corrección de pruebas y en todo este largo proceso no sólo ha sido valiosísima, sino indispensable, al permitirme salir de la soledad y ensimismamiento del traductor.

Carla Matteini

# PRÓLOGO

Cuántas veces os habréis muerto de risa leyendo introducciones a antologías, redactadas más o menos en este tono: "Tras haberme resistido durante años y años a los ruegos de todos aquellos que me aprecian y estiman, para que recogiera y publicara estos escritos, por fin, si bien con reticencias, he cedido". Os imagináis a una multitud de amigos y apreciadores entusiastas, que agobian con pasión al pudoroso "Maestro": "¡Se lo ruego, recoja y publique! ¡No nos deje huérfanos de sus extraordinarios y únicos juegos mentales! Si no desea hacerlo por usted, hágalo por la humanidad." Todos saben que, en realidad, desde que hizo su primera redacción en el colegio, nuestro recatado autor recoge y archiva cada escrito, con vistas a su publicación póstuma en un volumen.

No hay manera: jamás un autor tiene el valor de presentar el volumen que reúne sus ensayos y obras con confesiones de este tipo: "Si bien mis amigos y parientes me han rogado con fervor que desista de reunir y publicar mis pensamientos, yo, obstinadamente, he hecho lo imposible, persiguiendo a editores y sponsors para que me publicaran. Además, he presionado con agasajos promesas y chantajes al tipógrafo y sobre todo al corrector, que se negaban a componer los textos que reproducían mis pensamientos".

Por mi parte, no temáis. Pero no ofrecer excusas o justificaciones para mi desmedida aspiración de entrar en la posteridad a través de un texto "fundamental" sobre la técnica y la disciplina, también moral, del actor. Es más, al principio, con febril presunción, pensaba titular este trabajo *La antiparadoja del actor*, en un intento bastante descarado de polemizar abiertamente con Diderot, poniéndome además a su nivel... pero amigos sinceros me hicieron notar que nadie se daría cuenta de la polémica... así que, desconsolado, desistí.

Fuera ya de broma, esta publicación se debe en gran parte al esfuerzo de Franca (una vez más). Ella encargó a nuestros colaboradores que grabaran durante años y años todas mis charlas... incluso las más caóticas y delirantes, en talleres, cursos, seminarios, clases y encuentros... Además, se ocupó de transcribir kilómetros de conferencias... para depositarlas después, bien a la vista, en mi escritorio e incluso en mi almohada antes de acostarse. Así que si este tocho os provoca y molesta, echadle la culpa sobre todo a ella.

Pero antes de pasar al verdadero meollo del discurso tengo el deber de avisaros: siempre que exponga un hecho, una anécdota o un episodio histórico, haré lo imposible por ofreceros las fuentes y documentaciones del caso. Pero no siempre lo lograré, porque a menudo, por despiste, no podré recordar exactamente el nombre del autor de un texto que acabe de citar. Ya estoy viendo la sonrisita tendenciosa de los malignos eruditos: "Ja, ja, te curas en salud, qué listo... ¡como siempre, te lo has inventado!" Pues bien, es cierto... a menudo invento... pero ojo, que quede claro: las historias que fabrico parecerán siempre terriblemente auténticas... casi obvias... mientras que las imposibles, paradójicas, que parecen inventadas,

son todas ellas auténticas y documentadas. Soy un mentiroso profesional. Y he hecho caer en la trampa del: "No es verdad, lo dudo" a decenas de prevenidos expertos comentaristas. Además, llevo toda la vida repitiéndolo: los eruditos hipercríticos y chinches son esos que, si les enseñas la luna, te miran el dedo... y en concreto la uña, para adivinar exactamente cuándo te la cortaste.

Al principio pensé revisar el material grabado durante los "seis días" en el Teatro Argentina, un curso para estudiantes de teatro, y después entregárselo tal cual al editor. Pero después, releyendo las diversas intervenciones sobre un mismo tema, en momentos y países diferentes, me di cuenta de que no todo ese material romano era el mejor. Por ejemplo, la clase de Copenhagen en 1982 a propósito de la técnica gestual del mimo blanco era más sintética y divertida que la de Roma; por no hablar de la exhibición con los alumnos del River Side Studio de Londres, sobre el teatro de situación. En comparación, los dos estudiantes que llamé al escenario romano para la misma demostración eran unos patosos. Así que corté de aquí y añadí de allá. Y así, a base de cambios y cortes, nació el texto que ahora os propongo. Yo mismo estoy asombrado de los milagros que he logrado hacer; a su lado, los prodigios metafísicos y los encantamientos del repertorio del mago Merlín quedan en simple juego de niños.

No resulta fácil darse cuenta, pero os aseguro que he logrado realizar prodigios extraordinarios: cogí a un alumno que estaba en Santa Cristina de Gubbio en el verano del 80, y lo proyecté sobre el escenario del Teatro Argentina el 24 de septiembre del 84, para que se exhibiera junto con un joven mimo de Londres que jamás había venido a Italia; después, como me hacía falta un

tercero, seleccione entre cientos de participantes en talleres, que habían intervenido en lugares y tiempos diferentes y elegí a un indio mapuche, un actor de gran temperamento... y, como si tal cosa, del escenario de la escuela de teatro de Bogotá lo trasladé aquí, en el Argentina... esperemos que los de inmigración no se den cuenta de que no tiene ni pasaporte ni permiso de residencia. Todo esto sin recurrir jamás a la ley de la relatividad del valor espacio-tiempo... ¡todo gracias a la simple, inalcanzable fuerza del arbitrio imaginativo!

Pero logré alcanzar el punto más sublime de lo imposible cuando Meldolesi del Dams de Bolonia, que estaba en Olstebroo en el Jutland danés, dando un curso sobre teatro de vanguardia, se desplaza dos veces para verme en Roma, donde le obligo a intervenir en un debate que, en realidad, tendrá lugar en Stresa al año siguiente. En este caso no hago más que acelerar el tiempo en 10.000 Knorn-luz, y organizo el encuentro donde me parece... aquí en Roma, por ejemplo... Recojo un montón de gente, y sin preguntarles siquiera si están de acuerdo, los lanzo al escenario.

"¡Taviani, levántate!... Vamos, no te quejes, ya sé que en este momento estás en Palermo... y no te aclaras de cómo te he traído hasta aquí... no te lo puedo explicar, son trucos del oficio. Adelante, repite punto por punto tu intervención de Pistoia... ¿Cómo que cuál? La que hiciste sobre Arlequín... que según tú es una máscara ajena a la Comedia del Arte, porque, decías, su origen no es italiano, sino francés... Eso es, muy bien... ahora quédate ahí, te va a contestar Eugenio Barba que se encuentra en Nueva York... me da igual la diferencia horaria... Ahí está, adelante, Eugenio, contesta... ¿No te apetece? Pues de todos modos te transpongo, para que digas lo que es-

cribiste en el ensayo que publicaste hace tres años... en el capítulo *Arlequín máscara oriental*".

Quietos todos, Ferruccio Marotti pide la palabra... desde Bali, donde pasa sus vacaciones... dice que el espíritu del Arlequín primordial era el de un putero incluso un poco alcahuete... un amoral anarquizante... una máscara sin rol. ¡Quieto! Quieto, sujetadle: Ron Jenkins está atacando a Peter Kotcevic de Frankfurt. Sí, ya sé que en realidad Ron Jenkins está en Boston y la declaración que ha hecho saltar a Peter Kotcevic la hizo en Bruselas hace tres años. Toda esta algarabía ha surgido porque Kotcevic está de acuerdo con Erwin Cost: "Los actores que en Colonia, a finales del siglo XVII, quemaron un muñeco que representaba a Arlequín... tenían buenas razones...", sentenció.

Vuelan los insultos. Por suerte, para poner paz intervienen Ragni y Tessari... lanzados el primero desde Perugia y el segundo desde Venecia, donde interviene en la Bienal.

Al final, vamos todos a comer... cada uno en su lugar y tiempo de origen y procedencia.

¡Oh, por fin! ¡Un poco de calma y de normalidad!

# PRIMERA JORNADA

## *La Comedia del Arte*

Esta primera charla está dedicada a la Comedia del Arte. Un día, no recuerdo en qué ocasión, escuché a Carmelo Bene exclamar: "¿La Comedia del Arte? Pero de qué habláis... ¡nunca existió!". Con su conocida tendencia a la hipérbole y a la paradoja, Carmelo Bene dijo una verdad como un templo... pero se le olvidó acabar la frase, es decir: "...nunca existió... tal y como nos la han contado siempre".

Y en efecto se han inventado tantas historias sobre el mito de la magia funambulesca de los cómicos, del lirismo de sus máscaras, y se ha hecho tanta literatura barata, que te dan ganas de exclamar a tu vez: "¡Basta ya de... gilipolleces...! ¡No existe!"

## *Arlequín gran alcahuete*

Ferruccio Marotti me contó que la primera vez que el nombre de Arlequín apareció impreso en un papel (en el año 1585), fue para denunciarle como emérito chulo. El texto en cuestión está escrito en francés, y nos lo ha dado a conocer Delia Gambelli. Es un panfleto que relata el viaje

de Arlequín al infierno. El Arlequín en cuestión es Tristano Martinelli, el primer actor que vistió el ropaje de esta máscara. Arlequín baja al infierno para intentar arrancar de las garras de Lucifer el alma de una conocida "maitresse", *mère* Cardine, dueña de un burdel famoso en los ambientes licenciosos de París... de esta alcahueta también se dice que Martinelli era su mejor rufián. El autor del feroz libelo por lo visto fue un poetastro celoso del descarado éxito y la simpatía que despertaba Arlequín no sólo entre el público corriente, sino sobre todo entre las personas de cultura de la ciudad, e incluso con el rey y la reina de Francia.

Arlequín contesta escribiendo y publicando a su vez un libelo breve pero despiadado, en el que pone literalmente a caldo al envidioso poetastro. Arlequín vuelve a bajar al infierno, pero esta vez se hace acompañar por su detractor. Los dos, como Dante y Virgilio (lógicamente Arlequín se apropia del papel de Dante) recorren los diversos círculos, encontrándose con todos los personajes famosos de la alta sociedad francesa. Todos muestran afecto y simpatía por el hijo del Zanni, y tratan a patadas al poeta maldiciente, que acaba metido en bañeras de líquido fecal... ollas de estiércol de gato hirviendo... y también frío, que da más asco.

Terminan por jugar a los dados con Belcebú: Arlequín-Dante gana, Virgilio maldiciente pierde y es atormentado por los demonios. Arlequín lo salva de ser desollado vivo por los diablos enfurecidos... agradecido, el desgraciado implora perdón y admite su infamia... Arlequín, magnánimo, lo bendice. Salen por fin a ver las estrellas... el poetastro, extasiado, resbala, casualmente sobre una caca blanda: gran revolcón... se golpea la cabeza en un guardabarros con forma priápica... ¡se queda seco, muerto! El alma del poetastro baja al infierno... pero esta vez sin Arlequín.

El final no es el auténtico, lo he añadido yo, sacándolo

de un guión de Scala, el autor de Arlequín. Pero queda bien, ¿no os parece?

En este filón de "a por los guarros", algunos se han metido demasiado con los cómicos, hasta el punto de que ciertos autores de ensayos sobre la comedia a la italiana no dejan títere con cabeza; así, nos presentan a los histriones de la improvisación como una cofradía de eméritos vagabundos sin dignidad ni oficio: histriones, comicastros que viven al día, de pillerías y timos de toda índole. Según estos preclaros exterminadores de cómicos, estos ni siquiera poseían el tan alabado, inalcanzable arte de inventar a bote pronto, ante el público, situaciones y diálogos de extraordinaria frescura y actualidad. Por el contrario, nos aseguran, todo ese improvisar estaba preparado, era fruto de una astuta organización anterior, con situaciones y diálogos aprendidos de memoria. Lo que es del todo exacto. Pero el valor que se le da depende de cómo se interprete. A mi parecer, es un hecho muy positivo.

## *Todo es un truco y una preparación*

Los cómicos poseían un bagaje impresionante de situaciones, diálogos, gags, retahilas, coplas, todas aprendidas de memoria, de las que se servían en el momento adecuado con gran sentido del tiempo, dando la impresión de improvisar. Era un bagaje construido y asimilado con la práctica de infinitas funciones, de espectáculos diferentes, situaciones montadas incluso directamente sobre el público, pero la mayoría eran, sin duda, fruto de estudio y ejercitación. Cada cómico o cómica se aprendía decenas de tiradas sobre los diversos argumentos que correspondían al rol o a la

máscara que interpretaba. Conocemos de Isabella Andreini, la primera mujer por antonomasia de la Comedia del Arte, una larga serie de monólogos apasionados y divertidos para mujer enamorada: de desdén, de celos, de despecho, de deseo, de desesperación. Y se pueden adaptar todos a situaciones diferentes, e incluso darles la vuelta o interpretarlos dialogados. Ejemplo: la mujer finge desdén y desprecio, pero oculta un deseo incontenible... a la mitad de la tirada perdona al enamorado, que a su vez se siente ofendido y llega incluso a hablarle con odio. La mujer se lanza contra su amado y lo cubre de insultos... luego estalla en una carcajada e inicia una retahila grotesca, se burla del joven, lo imita, el otro contraataca y a su vez caricaturiza a su amada. La mujer se indigna, pero al final cede, divertida. Ríen juntos, recordando todos los trucos que han empleado para fascinarse mutuamente. Se abrazan, sollozando de risa y de emoción.

Sólo con esta secuencia se pueden hacer decenas de variantes, desplazando los tiempos y la progresión. Y los cómicos eran auténticos maestros en esta clase de montajes. Así el juego de ensamblaje en repetición podía hacerse a lo largo de todo un boceto. Ejemplo: Isabella posee una poción mágica que al instante vuelve loco de amor al que la bebe. Se la ofrece a su amado, para que no pueda marchar. Pero por un error, quien bebe la poción es el padre del muchacho, Pantalón (otra máscara de la Comedia del Arte). Pantalón, enloquecido, se enamora de Arlequín que mientras tanto, por uno de sus timos, se ha disfrazado de mujer. Isabella y su amante obligan a Arlequín a seguir disfrazado y continuar el juego ya que, al verse privado de la mujer amada, Pantalón morirá de dolor. Se celebra el noviazgo. Arlequín se identifica con el papel y se pone caprichoso; sólo piensa en vestidos, joyas y comida. Pantalón, arrebatado, quiere poseer a su novia Arlequín. Arlequín logra que

una sirvienta gordita le sustituya en la oscuridad. Pantalón recibe satisfacción, convencido de que ha poseído a Arlequín, del que está cada vez más enamorado. Los jóvenes amantes obligan a Arlequín a chantajear a Pantalón, para que permita que su hijo se case con Isabella. El juego está servido. Ofrecen a Pantalón el antídoto que le devolverá la cordura. Pero Arlequín no quiere ni oírlo, pues encuentra el arreglo muy ventajoso. Con tal de deshacerse del antídoto, se lo toma. El pobre no sabe que el antídoto, si antes no se ha tomado la poción, vuelve aún más loco. Llegados a este punto, las soluciones para el final son infinitas: puede ocurrir que Arlequín a su vez se enamore de Isabella, del enamorado, de Pantalón, de la sirvienta, del capón o del cabritillo que le han encargado que mate para el banquete de bodas.

Para quien tenga algo de oficio resulta fácil encontrar más soluciones en la misma clave, basta con decidir si al principio se bebe la poción otro joven que se enamora perdidamente de Isabella, si a su vez Isabella bebe la poción y se enamora perdidamente de Pantalón y si, en el juego de los intercambios, también el enamorado se traga la poción y se enamora de la criadita. Arlequín en un lío semejante se partiría de risa. Incluso se puede imaginar que el muy pillo monte todo el tinglado, repartiendo pociones a diestro y siniestro. Me recuerda la secuencia de los amoríos cruzados del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, un hallazgo clásico sacado de la Comedia del Arte; si analizamos la maquinaria de la comedia, cualquiera puede darse cuenta de las increíbles posibilidades de variantes que se pueden conseguir mediante el juego de los intercambios. En resumen, como conclusión, los cómicos de la Comedia del Arte poseían todo este bagaje, además de gran habilidad y oficio.

## *Los Rame y el oficio de improvisar*

Franca, que es hija de artistas, ha tenido la enorme suerte de vivir, de niña, el clima de la comedia a la italiana. En su familia todos eran actores ambulantes por el norte de Lombardía. (La existencia de los Rame tiene por lo menos tres siglos). El repertorio del grupo era tan rico en comedias, dramas, farsas, que permitía a la compañía permanecer meses en la misma plaza, cambiando de espectáculo cada noche. Franca cuenta que no hacía falta repasar el papel. El poeta de la compañía, el tío Tommaso, reunía a los actores y repartía los papeles, recordaba la trama describiéndola por actos y cuadros, y después colgaba entre bastidores la "chuleta" donde había escrito las entradas y el argumento de cada escena. Ocurría también que se escenificara un texto completamente nuevo, sacado de un suceso real o de una novela.

El tío Tommaso, el poeta, leía a la compañía el borrador que había preparado, adornándolo con los detalles más graciosos e interesantes, luego repartía los papeles. No se ensayaba, se subía a escena, y tras echar un vistazo a la "chuleta" de las secuencias y entradas, se arrancaba improvisando. Cada uno conocía una infinidad de diálogos apropiados, que por supuesto variaba en cada ocasión, y sobre todo conocía al dedillo las réplicas de apertura y de cierre, o sea las frases y los gestos convencionales que avisaban a los otros intérpretes de las variaciones, de los cambios de situación o de la proximidad de un final de cuadro, de acto o de espectáculo.

Por supuesto, no bastaba con conocer estos recursos, si el actor no poseía fantasía y el famoso don de improvisar,

es decir, la facultad de dar cada vez la impresión de decir cosas nuevas, pensadas en ese instante.

## *De dónde nace la expresión "Comedia del Arte"*

Pero veamos ante todo qué significado debemos dar a la etiqueta "Comedia del Arte".

Si enfocamos la palabra "arte", en seguida brotan en nuestra mente imágenes y expresiones estereotipadas y trufadas de tópicos: arte, como sublime creación de la fantasía, arte, como expresión poética del genio, etc. En realidad, en nuestro caso, el término "arte" está ligado al oficio.

En la Edad Media, es sabido, existían el "arte de la lana", el "arte de la seda", el "arte de los albañiles" y decenas de otras artes, entendidas como gremios de cada oficio. Estas asociaciones libres servían para evitar que se degollaran entre ellos los que producían mercancías similares. Servían, además, para defenderse colectivamente de los abusos de los grandes mercaderes, de los impuestos de los príncipes, obispos y cardenales.

## *Derechos y privilegios "de plaza"*

Comedia del Arte significa, ante todo, comedia escenificada por actores profesionales, asociación con su propio estatuto de leyes y reglas, mediante las cuales los cómicos se comprometían a protegerse y respetarse recíprocamente. Así como los diversos gremios se ocupaban de mantener el

mercado limpio de injerencias y competencias externas, igualmente los cómicos del arte libraban una guerra despiadada con todas aquellas compañías no asociadas que aparecían "en la plaza", logrando la intervención de las autoridades locales, que les habían otorgado el privilegio de ser la única compañía del ducado o del condado.

Así, cómicos, compañías de saltimbanquis, grupos de actores ocasionales o aficionados, eran literalmente expulsados "fuera de la plaza". En algunos casos, los propios actores profesionales organizaban expediciones de castigo contra esos grupos de "ocasionales" que insistían, a pesar del bando, en actuar en el ámbito de privilegio de los cómicos asociados. A menudo, alguna compañía "de éxito" no respetaba siquiera las reglas del gremio, y mantenía una guerra despiadada incluso contra las hermanas menores, como demuestra esta frase de una carta que Isabella Andreini escribió sin paños calientes al gobernador de Milán, don Pedro Enríquez: "pues se dice que estos que montan su banco en plazas públicas hacen comedias, mejor dicho, estropean comedias, os suplico que pidáis al Señor Alcalde que no consienta tal cosa".

Y en otra ocasión su marido, Francesco Andreini, va aún más lejos, escribiendo: "...los que gobiernan las ciudades de... debidamente, ninguno debería permitir que una comedia y una tragedia fuese representada tan vilmente sobre los bancos, sino en lugar privado con el honor y la pompa que le conviene".

Con respecto a la etiqueta "Comedia del Arte", algunos eximios críticos teatrales aseguran que no tiene nada que ver con el término "oficio" ni con la asociación gremial. Nicoll, respetable estudioso inglés, sostiene que el término "arte" debe leerse en el sentido de "calidad" (la *quality* shakespiriana), y que por lo tanto "del arte" significa "del ta-

lento", de la habilidad. Por el contrario, Benedetto Croce está de acuerdo con el origen gremial, pero sólo para demostrar que los cómicos del teatro a la italiana eran sin duda unos habilísimos profesionales e histriones y mimos ingeniosísimos, pero desde luego no unos artistas: "...no revelan la presencia de un autor genial".

## *Croce y la idea (fija) del texto*

Croce, que tiene el mérito de haber desprestigiado los tópicos del romanticismo francés confirmando la alta profesionalidad de los cómicos, estaba sin embargo obsesionado con el dogma: "Sin texto (literario-dramatúrgico) no hay arte". Pero, al menos por ahora, no entremos en polémicas. Nos basta con subrayar algo que nace no sólo de la lectura de los textos, sino sobre todo de la práctica: la Comedia del Arte es una forma de teatro que se basa en una combinación de diálogo y acción, monólogo dicho y gesto realizado, no sólo en la pantomima. Al contrario de lo que cree Croce, sólo con volteretas, bailecitos, muecas y gestitos, las máscaras no funcionan en absoluto. Y no somos los únicos en decirlo.

## *Casanova y el elogio de la palabra de Arlequín: método y estilo*

Escuchemos la interpretación que de la exhibición de un gran actor del XVIII, Antonio Sacchi, da el famoso Casanova, hijo de actriz y gran amante de la Comedia del

Arte: "La urdimbre de sus discursos jocosos (del Arlequín de Sacchi), siempre nuevos y jamás premeditados, está tan agitada y amasada con tales frases, hechas para cualquier otro tema, de guisa tan insospechada, con metáforas tan desproporcionadas, que parece un informe barullo, y sin embargo es método, que se plasma hasta en la extravagancia del estilo que sólo él sabe darle". Al citar este comentario, Nicoll observa: "Él (Casanova) no centra su atención en la maravillosa habilidad acrobática del intérprete, sino en sus palabras".

No casualidad arbitraria, entonces, sino método y estilo. Y la prueba de la existencia de esta conciencia de método aparece en otro comentario, también de Casanova: "Posee, además, el arte único e inimitable de atraer a los espectadores en los embrollos narrativos, en los que se empantana con jocosos titubeos de intrincada elocución. Y, justo en el momento en que parece estar tan empantanado como para no poder salir, he aquí que, al instante, desata los nudos y sale del laberinto, soltando cada lazo con grandes carcajadas".

## *Contra la idea de los cómicos harapientos*

Respecto al papel del actor en la Comedia del Arte, quiero puntualizar un discurso, y es el que se refiere a la razón de tanta originalidad y espectacularidad que diferencia este género teatral de todos los que conocemos. Originalidad y espectacularidad no determinadas, como creen algunos, por el empleo de la máscara y la colocación de los personajes en estereotipos fijos, sino por una concepción realmente revolucionaria de hacer teatro, y por el papel ab-

solutamente único que asumen los actores.

De hecho, me parece correcta la idea de algunos estudiosos que proponen llamar a este género, en lugar de "Comedia del Arte", más específicamente "Comedia de los actores" o "de los histriones". El entero juego teatral reposa sobre sus hombros: el actor histrión es autor, director, fabulador, escenógrafo, pasa del papel protagonista al de comparsa indiferentemente, de pronto, sorprendiendo, con continuas zancadillas, no sólo al público sino a sus propios compañeros, que participan en el juego.

Es lógico que semejante planteamiento ocasionara a menudo despistes, pérdidas de ritmo, acumulación de gags que así se quemaban. A veces el espectáculo se atascaba, se volvía aburrido y vacío, con la risa como fin en sí misma. Pero había algunos que siempre caían de pies. Ello dependía del rigor que el jefe de los cómicos supiera imponer a su compañía... pero sobre todo de la inspiración y del feliz entendimiento que se lograba crear cada vez entre cómicos y público.

## *Diderot y la paradoja contra los "comediantes"*

Precisamente contra ese singular elemento imponderable se lanzó Diderot en su *Paradoja del comediante*. El famoso enciclopedista no soportaba que el resultado de un espectáculo dependiera exclusivamente del actor, de su particular estado de ánimo, de que tuviera una buena o mala noche, de que el público sintonizara con los actores o se atontara en un pasmo absoluto. Diderot pretendía que un actor supiera programarse y controlar su exhibición, que se ejercitase en prever cada transición calculando, sin posibili-

dad de sorpresa, el entero arco de la representación. Por tanto: racionalidad y distancia de la emotividad, nada que dejar al azar o al incidente, y menos aún al estado de ánimo y a las tripas.

Tiene sin duda razón Diderot cuando la toma con la chapucería del "todo vale", cuando ataca la rutina naturalista de dejarse llevar por la emoción y el temblor ocasional, y también todas las muecas, los truquitos, los inventos que se sueltan sin rigor ni método. "El exceso de sensibilidad –sentenciaba– vuelve mediocres a los actores. ¡Y la falta absoluta de sensibilidad prepara actores sublimes!" ¡Realmente una buena paradoja!

## *El que se emociona es un chapucero*

Pero, a mi parecer, se equivoca de cabo a rabo en el discurso de fondo. Diderot razona como autor, como literato, y por tanto pretende que el texto ocupe el máximo nivel: el texto es sagrado, y el actor debe adaptarse a él, servirlo con la mayor disciplina, de ser posible, sin discutir. Pero trata de ignorar la fuerza que cobra el texto cada noche en el escenario. De este valor especial, en cambio, se había dado cuenta Borromeo, el gran cardenal de Milán, que advirtió a sus obispos contra la fascinación irresistible que ejerce la comedia improvisada, con su frescura e inmediatez. "La palabra de los literatos ha muerto –declaraba en una carta–, la palabra de los comediantes está viva". Y desde luego no se refería a textos interpretados por actores racionales y programados, como los soñaba Diderot. En efecto, a fin de cuentas, ese teatro que el maestro de la paradoja proponía no despertó nunca el más mínimo interés popular. También

porque Diderot era un literato de extraordinario ingenio, chispeante, pero negado para escribir cualquier diálogo teatral.

A mi parecer, otro grave handicap de Diderot es su absoluta falta de atención al público. Más aún, para Diderot el espectador no existe. Obsesionado por la preocupación de forjar al actor en la más absoluta racionalidad, olvida un pequeño detalle: que el teatro se suele hacer también para los espectadores. Y, además, su obsesión por la distancia, por la no participación emotiva le hacen olvidar el primer objetivo del teatro: la diversión. Es cierto, uno puede divertirse con el mero ejercicio de la razón... pero si se exagera se cae en el aburrimiento... y en la paranoia.

Todo discurso radical conduce al desastre: la dialéctica nos enseña a emplear con ventaja el conflicto dinámico de los contrarios. No es verdad que es imposible (como afirma Diderot) sentir emoción conservando al mismo tiempo el sentido crítico. Todo depende de cómo estés entrenado para contener determinados impulsos, de tu capacidad para administrar lo emotivo y lo racional en un equilibtio que se traduzca en efecto impulsor... y no estático. En pocas palabras, Diderot elige la cornisa inmóvil, sin flexibilidad; los cómicos del arte eligen el arco, con todos los impulsos y contraimpulsos que de él derivan. Es sabido que, a la primera sacudida telúrica, la cornisa se desploma... y el arco se mantiene de maravilla.

Aparte que Diderot se contradice cuando, al principio de su *Paradoja,* admite que un actor debe ante todo ser artista y cultivar su sensibilidad... e incluso habla de trance emotivo... Pero ya se sabe que el amor por la paradoja nos hace a veces incoherentes. Personalmente, a mí me ocurre un día sí... y otro también.

## *Hugonotes terroristas*

Otra idea nefasta que hay que desterrar es sin duda la que sostiene, y ya la hemos mencionado, que los cómicos del arte eran una banda de comicastros sin cultura, casi analfabetos e incluso rufianes, saltimbanquis que malvivían, mal vistos por los ciudadanos honrados que trabajaban y producían, aceptados sólo en las ferias y en algún festín de señores, que luego se libraban de ellos a patadas en el trasero, como suele ocurrir con las putas cuando se acaba el carnaval. Hay que tener cuidado porque se trata de un tremendo despropósito. Sí, es cierto, a menudo nos topamos, hojeando crónicas que hablan de la vida de los cómicos, con compañías que practican un teatro realmente chapucero. Pero era un fenómeno de escasa importancia. El teatro de la Comedia, el que ha influido en la historia del espectáculo de toda Europa a lo largo de al menos tres siglos, estaba constituido por gente culta, preparada y de gustos modernos. También es cierto, aunque en casos no fortuitos, que los cómicos, como hemos visto, demostraban una tendencia a la defensa de privilegios digna del peor gremialismo medieval. Os quiero contar una anécdota que explica por sí sola el valor y el prestigio que tenían algunas compañías de cómicos. Vito Pandolfi la ha publicado en *Crónicas de la Comedia del Arte*. Es un testimonio auténtico, que se debe a la pluma de un protagonista de la historia, y que nos cuenta el trágico viaje de una famosa compañía de cómicos, los Gelosi. El rey de Francia, Enrique III, de paso por Venecia a su regreso de Polonia, asistió a una representación de esta compañía que le entusiasmó. De vuelta a París, solicita directamente al Dux, a través de su embajador en Venecia, el don de tener en su corte, por algún tiem-

po, a la compañía de los Gelosi. La República de Venecia organiza el viaje, y prepara una caravana compuesta por gran número de carros y carrozas que, subiendo por la Val de Susa, cruzan los Alpes y llegan a Lyon. De allí, la caravana de cómicos prosigue hacia París. Pero a mitad de camino ocurre un hecho imprevisto. Una banda de hugonotes (los protestantes franceses) captura a toda la compañía de cómicos.

Seguramente conoceréis el conflicto que había en la segunda mitad del siglo XVI entre los católicos vinculados a Roma y los protestantes franceses, marcado por numerosas matanzas como la famosa de la noche de San Bartolomé, en la que los hugonotes fueron diezmados. Ahora, poco después de la masacre, una banda de Hugonotes trata de coaccionar al rey, organizando este golpe que podríamos definir como terrorista: capturan a la entera compañía de los Gelosi. Después envían a Enrique III una carta, que dice más o menos: "Si quieres recuperar a tus cómicos, libera a todos nuestros hermanos Hugonotes que mantienes prisioneros en las cárceles de Francia, y además entréganos diez mil florines de oro y cincuenta mil de plata, o recibirás tan sólo una parte de ellos... las cabezas".

Tras una negociación de quince días, son liberados todos los Hugonotes encarcelados, se entrega el dinero y por fin los actores pueden seguir camino a París.

Un cronista del tiempo comenta: "Si se hubiera tratado de liberar al primer ministro, cuatro cónsules y tres mariscales de Francia, Enrique III habría dejado tranquilamente que los mataran, preocupándose tan sólo de celebrar una hermosa misa en sufragio". Pero se trataba de actores llegados a Francia bajo el amparo de la Serenísima; además, el rey ya había invitado a todas las personalidades más relevantes del país y a ilustres huéspedes extranjeros para el es-

pectáculo más prestigioso del siglo. No podía presentar las cabezas de los actores en un saco de sal, así que tuvo que ceder. ¿Podría repetirse hoy esta resolución? No, hoy lo más que puede ocurrir es que un actor sea elegido presidente de los Estados Unidos.

Hubo otro hecho trágico ligado directamente al viaje de los cómicos a su paso por Lyon. Isabella Andreini, la gran cómica de los Gelosi, en viaje hacia París desde Italia, llega a Lyon. Está preñada de ocho meses, se siente mal, aborta y muere. El funeral –cuentan las crónicas– parecía el de una reina. Recibió honores con tanta pompa que asombraron, en primer lugar, a los cómicos que la acompañaban. Detrás del ataúd, sobre un carro cubierto por una montaña de flores, iban príncipes, poetas y escritores de toda Europa. Conviene recordar que la Andreini había sido la única mujer aceptada como miembro de cuatro academias. Y no sólo por su atractivo, sino por su talento y su extraordinaria gracia poética. Y no era la única persona culta en el entorno de los comediantes a la italiana: entre los actores, más de uno sabía escribir con maravilloso estilo cosas inteligentes, también porque frecuentaban a los mayores cerebros que existían en el mercado: Galileo Galilei (que escribió dos borradores), Ariosto, Pallavicini, los grandes arquitectos y, sin ir más lejos, Miguel Ángel y Rafael, otros grandes enamorados del teatro.

## *"¡Que reviente el actor!"*

También hay que admitir que, así como algunas compañías independientes gozaban de respeto y consideración, otras vivían y trabajaban en un vasallaje absoluto. Estos ac-

tores eran considerados como total propiedad, incluso física, de príncipes y señores que disponían de ellos como hacen ahora los clubs con sus futbolistas, pero sin disfrutar de los premios de fichaje. El trato, en esos tiempos, era también más duro... Si un cómico faltaba, aunque por poco, a un compromiso, el duque Magnífico lo encerraba tranquilamente en prisión por tiempo indeterminado... y le importaba un bledo su vida.

A este respecto recordemos el relato que Tessari hace en uno de sus textos sobre la comedia: el rey de Francia ha oído ensalzar el extraordinario talento de un viejo cómico de la compañía perteneciente al duque de Mantua, y le gustaría llevárselo a París. El actor está muy enfermo, pero el duque le ordena que se levante de la cama y se disponga a partir. Interviene el médico de palacio, que ruega al duque que desista: "El pobre está muy grave... puede palmar durante el viaje". Respuesta del Magnífico: "Prefiero arriesgarme a que palme, a que el rey de Francia pueda sospechar siquiera que no he querido concederle este favor". Aunque febril, el actor tan deseado por el rey se ve obligado a partir... y, tal y como había previsto el médico, muere al cruzar el paso de San Bernardino. ¡Ha triunfado la cortesía! El rey de Francia quedará conmovido por el gesto de sublime sacrificio de su generoso vasallo, el duque. Generoso con la vida de un actor.

## *Las máscaras no sirven para enmascarar*

Pasemos ahora a examinar un elemento que, si no el más importante de la Comedia del Arte, es sin duda el más vistoso y llamativo: la máscara.

En realidad, si nos fijamos bien, este recurso es tan importante, que ha llegado a sintetizar e indicar por sí solo el entero aparato teatral de los diversos caracteres y tipos, precisamente las máscaras.

Cuando pensamos en la máscara, obviamente se nos ocurre de inmediato su contenedor natural, el carnaval. La fiesta de carnaval existe en todas partes, en cada lugar y tiempo. He asistido a un carnaval incluso en China, y el año pasado a uno espléndido en Asturias.

En el origen de estos carnavales, si ponéis atención, está siempre un rito antiquísimo, un juego al mismo tiempo mágico y religioso. Podemos decir que en el origen de la historia de los hombres encontramos las máscaras, y con ellas el disfraz.

## *Los cavernícolas con máscara*

Uno de los testimonios más antiguos del uso de la máscara se encuentra ni más ni menos que en el Terciario, en las paredes de la cueva "des deux frères", que está en los Pirineos, en la vertiente francesa. Es una escena de caza. La pintura, de trazo muy ágil, nos muestra un rebaño de cabras salvajes pastando. A primera vista el grupo parece homogéneo, pero si observamos con más atención, advertimos que una de estas cabras, en lugar de pezuñas, tiene piernas y pies de hombre. Y no cuatro, sino sólo dos. Y las manos que asoman bajo el pectoral del animal empuñan un arco con su flecha dispuesta. Es evidente que se trata de un hombre, un cazador disfrazado. En el rostro lleva una máscara de cabra, con cuernos y barbita, y de hombros abajo lo cubre una piel de cabra. Apostaría a que el listillo se había

embadurnado con estiércol para disimular su olor.

Las razones u objetivos de este disfraz son dos. Ante todo, como nos explican los antropólogos, sirve para anular los tabúes. Los pueblos antiguos –pensemos en los Griegos arcaicos– creían que cada animal tenía su propio dios protector. Con el disfraz lograban evitar la venganza del dios de las cabras, quien infligiría tremendos daños al cazador que osase matar a una de sus protegidas sin el salvoconducto del contratabú. El otro objetivo, más práctico, era permitir que el cazador se acercase a la cabra que quería capturar sin llamar la atención. Las cabras son seres superficiales, ya se sabe, y nunca observan con atención los pies de sus vecinos. ¿Que alguien tiene cuernos y apesta como una cabra? "¡Bien, es de los nuestros!"

Los pies son un detalle secundario. Así, el cazador enmascarado podía acercarse tranquilamente a la cabra elegida, y, quizás con la excusa de charlar un rato de sentimientos, la tomaba bajo el brazo y la sacaba del rebaño sin que el macho se diera cuenta. Ya se sabe que los machos cabríos poseen un sentido primordial y posesivo de la familia, y lo arreglan todo con actos de increíble violencia, a base de poderosas cornadas.

Ahora bien, este exasperado zoomorfismo, este acto de transformarse en animal, impone evidentemente cierta habilidad, ya que no basta con colocarse una máscara en la jeta y echarse encima una piel apestosa; el verdadero problema está en imitar los movimientos de la cabra o de cualquier otro animal al que capturar. Movimientos que son diferentes en cada situación. El rito de disfrazarse con pieles y máscaras de animales está ligado a la cultura de casi todos los pueblos de la tierra.

## *Los "mammuttones"*

¿Habéis tenido ocasión de ver un documental sobre la zarabanda de los "mammuttones" en Cerdeña? Es una representación ritual antiquísima, que se sigue haciendo en el centro-norte de la isla, y que he podido ver. El "mammuttones" es un personaje mítico. Viste una piel de cabra o de carnero negro, lleva colgados de la cintura y a lo largo de toda la pierna racimos de cencerros, que a cada movimiento chocan y emiten unos sonidos ensordecedores. En la cara lleva una máscara negra que alude al morro de un chivo con cuernos. El "mammuttones" no se presenta nunca solo, sino en grupos de cinco, diez elementos. Entre ellos hay un jefe de rebaño que marca los tiempos y ritmos de la danza. Precedido por la cencerrada, el rebaño invade el pueblo. Todos los habitantes huyen, fingiendo un gran susto. Después, el pueblo entero se asoma a puertas y ventanas. Los niños siguen a los "mammuttones" hasta la plaza, donde aparecen otras máscaras zoomórficas: "su boves" y "su porcu", de bueyes y cerdos. Más pieles curtidas y máscaras teñidas de negro. Juntos danzan, brincan, emiten sonidos guturales aterradores, que no imitan en absoluto los gruñidos, balidos o mugidos de los animales.

El relato, o más bien el mito que encarnan es incompleto, una pieza deteriorada por el tiempo. Y es comprensible: los antropólogos nos aseguran que, en su origen, se trataba de representaciones sacras, es decir, de "misterios", y que nacieron hace más de dieciocho siglos.

## *Llega Dionisos*

Le pregunté al conservador del museo antropológico de Sassari qué pintaba en medio de ese grupo de animales una máscara con semblante humano, de piel clara y rasgos aristocráticos. Me contestó que, en su opinión, ese personaje fue introducido sucesivamente en el juego, tras la llegada de los Fenicios o, poco más tarde, de los Griegos áticos, y en efecto representa a una divinidad fenicia, o tal vez incluso a Dionisos.

De cualquier forma, esas representaciones están sin duda ligadas a los ritos de fecundidad, a las fiestas que cada pueblo organizaba indefectiblemente en los dos solsticios de primavera y verano, y en las celebraciones de los diversos mitos, como las fiestas Eleusinas y Leneas de los Griegos.

## *Dionisos en Tesalia*

En cierta ocasión asistí a un misterio tesálico, representado por auténticos montañeses de esa región griega. El coro fundamental se componía de una especie de "mammuttones". Eran hombres que vestían pieles de cabra y calzones de cuero de caballo. También llevaban colgados de la cintura racimos de cencerros de diferentes formas y tamaños, pero en lugar de la máscara de cabra, llevaban una de caballo. Mejor aún, era la cabeza de un caballo vaciada del cráneo: quedaba sólo la piel, curtida de modo que fuera compacta y al mismo tiempo elástica, como en las máscaras

DIONISO E IL SELENO

míticas de los silenos que acompañaban a Dionisio en las fiestas arcaicas.

En esa ocasión el mito todavía estaba claro. Se trataba precisamente de la representación del sacrificio de Dionisos, quien se ofrece como prisionero al dios del infierno, Plutón, que ha raptado a su hermana Core, la primavera. A cambio de Dionisos, Plutón permitirá que Core regrese a la tierra durante dos tercios del año, para devolver brillo, vida y amor, a toda la creación.

Reconocí en la gran pantomima a Dionisos niño, en brazos de su madre Démeter, la gran diosa de la tierra, al terrible Plutón, dios de las tinieblas, y además silenos, sátiros y bacantes, y también a Dionisos adulto, con ropa de ermitaño. También seguí la escena en que un grupo de ancianos, desde un carro, impone a los jóvenes que tiren, y a las mujeres que empujen. En la escena siguiente los jóvenes se rebelan, logran sustituirse a los ancianos, y después obligan a otros jóvenes a ocupar su lugar. Las mujeres no cambian de rol, condenadas siempre a empujar el carro.

Y, para terminar, la escena de la muerte del Ermitaño-Dionisos y su resurrección, que ocurre en dos tiempos. Primero el cadáver es arrojado al fango, embadurnado, revolcado en la creta cenagosa, y después sumergido en el abrevadero para animales. Agua y barro le devuelven la vida. En otras formas rituales, Dionisio muere tras haberse transformado en chivo.

Además, su cuerpo caprino es abierto en canal, descuartizado y devorado por los participantes en el rito. "Tragos": sacrificio del chivo, tragedia, justamente: el rito de comer al dios y beber su sangre. La comunión, que aún encontramos en los misterios cristianos durante la misa, en la que los cristianos se nutren de Cristo.

Ciertas leyendas antiguas narran un rito primigenio reflejado en acto social, de increíble violencia. La unidad tribal, la comunión, se lograba de esta manera: el jefe de la tribu, en un determinado momento de su gobierno, era atacado a una señal convenida por toda la comunidad, y literalmente devorado al momento; así, desmembrando al jefe, se conseguía la unidad de la tribu.

En mi opinión, se trata de un rito que convendría restablecer en nuestros días: en lugar de las habituales, aburridas caídas de gobierno con nuevo apaño, a la señal convenida nos comeríamos al jefe de gobierno en un gran banquete... ¡Menuda comilona con Craxi o Spadolini! En cambio, con Andreotti sería una comida de vigilia.

Volviendo al rito primigenio, los jefes de tribus trataron de acabar con esta ceremonia algo incómoda, y recurrieron al chivo expiatorio.

Máscara-rito-supervivencia son las tres constantes de toda religión arcaica. Consideremos algunas máscaras con semblantes de animal (*las muestra*): una tiene la cara de una rana, viene de la isla de Bali; esta otra, hindú del Centro-Norte, de la zona del Ganges, es la máscara de un mono; esta otra máscara de mono viene en cambio de la isla de Ceylán. En ambas, la mandíbula suelta se articula moviendo

do la barbilla.

También hay máscaras de semblante compuesto, fruto de cruces imaginarios entre diferentes animales, de diferentes razas: cruces paradójicos, pues.

## *Máscaras de corral*

Hay una que es el resultado de la unión de un sabueso, un mastín napolitano y la cara de un hombre. Es la máscara del Capitán. Uno de tantos: Matamoro, Spaventa, Draghignazzo, Cocodrilo o el que sea. Así como se torna gallo, pavo o gallina la máscara de Pantalón o del Magnífico: en consecuencia, el andar o los movimientos del actor que la lleva imitarán los gestos mecánicos y esquizoides de un gallo. Otra máscara famosísima es la clásica de Arlequín, entre gato y mono; en ciertos casos, por su evidente conformación, se llama el Arlequín gato. El actor que lleve esta máscara dará saltos y saltitos, caminará articulando suavemente piernas y brazos, y de vez en cuando pegará un gran brinco.

Casi todas las máscaras, entonces, incluidas las de la Comedia del Arte, se refieren a animales, es decir, son zoomórficas. Imitan, sobre todo, a animales de corral, domésticos o domesticados; por ello, como hemos visto, mono y gato juntos es Arlequín, del cruce entre sabueso y mastín nace el Capitán, mientras que el pavo y el gallo alumbran a Pantalón, hasta llegar a Brighella, mitad perro y mitad gato, y el cerdo que es el doctor.

El nexo con los animales de corral tiene un significado social, que se refiere a la corte baja de aquellos tiempos. La

corte baja son los siervos, o aquellos que viven precariamente de la servidumbre, mientras que la corte alta se presenta como una comunidad de humanos; de hecho, en la Comedia del Arte, nobles, damas y caballeros nunca llevan máscara. Está clara la intención de clase: se ridiculizaba sobre todo a los componentes de la sociedad que no tenían poder absoluto (los médicos, vistos como matasanos chapuceros, nobles venidos a menos, tenderos descritos como vulgares timadores). A los nobles dominantes, a los grandes mercaderes y a los banqueros no se les podía tocar: quien osara hacerlo se arriesgaba a ser expulsado de la ciudad tras un soberana paliza.

Así que sólo se ironizaba sobre personajes y profesiones mal vistos por la burguesía capitalista emergente, que entonces gestionaba toda la cultura, teatro incluido. Y es esta sociedad la que encarga a los cómicos no sólo que desarrollen determinados temas, sino también las variaciones sobre esos temas.

Sabemos que las máscaras de la Comedia del Arte tienen padres más o menos legítimos también en tipos que encontramos en el teatro romano y griego. A su vez, sabemos que el teatro griego hunde sus raíces en el oriental. Hay, por ejemplo, una máscara en Bali que se parece mucho a la de Pantalón de los Menesterosos: es una máscara de viejo con el mismo ceño, la misma mueca, los ojos hundidos, cejas y bultos en la frente que le imponen una caracterización bastante importante. Hay también una máscara de mono que viene de la India, de rasgos antropomórficos: se parece a la máscara más arcaica de Arlequín. Estas analogías nos muestran los recorridos de las migraciones culturales de Oriente al Mediterráneo, del mundo arcaico hasta el de la Comedia del Arte.

En este sentido, quisiera llamar la atención sobre otra

característica: muchas máscaras, de la de Arlequín a la del Zanni, llevan en la frente una especie de sello rojo. Es un signo análogo al que encontramos en muchas máscaras orientales, a veces bajo forma de botón dorado o de protuberancia coloreada entre las cejas. Es el caso, por ejemplo, de un ejemplar hindú de hace aproximadamente un siglo, que representa a un personaje bajo, de la corte-corral, en fin, un siervo. Otras representan personajes diabólicos, y a veces llevan una piedra o un cristal de color incrustado en el bulto frontal: es obvio que se trata del tercer ojo, que permite al santón, al semidios o al demonio ver más allá de los cuerpos de los hombres, en lo más profundo. El tercer ojo se encuentra también en las máscaras chinas y en algunas japonesas.

La mayoría de las veces esta protuberancia, este tercer ojo, tiene que ver con el lado diabólico de la máscara. Ya he dicho que las máscaras, en su origen, servían para proteger al cazador del tabú, además de para camuflarlo cuando se acercaba a su presa. Quiero añadir al respecto que Pan, el dios fauno protector del ganado, es a su vez un personaje mitad diabólico, mitad animal. El propio Arlequín, como ya he mencionado, es una especie de fauno-demonio, hasta el punto de que en la protuberancia de su máscara algún estudioso ha querido ver un residuo del cuerno partido del demonio en versión caprina. Tengo en casa una máscara de Brighella con un evidente tercer ojo. Y no olvidemos que la diosa egipcia de la muerte, Osiris, lleva en la cabeza un disco de oro –el tercer ojo, precisamente–, enmarcado por dos ramas de palmera, que produce el mismo movimiento plástico que encontramos en la máscara de Arlequín. Tal vez sea casualidad, pero creo que merece pensarlo un poco.

Algunos caracteres o tipos nacen, en cambio, directamente de formas culturales aborígenes, y se encuentran

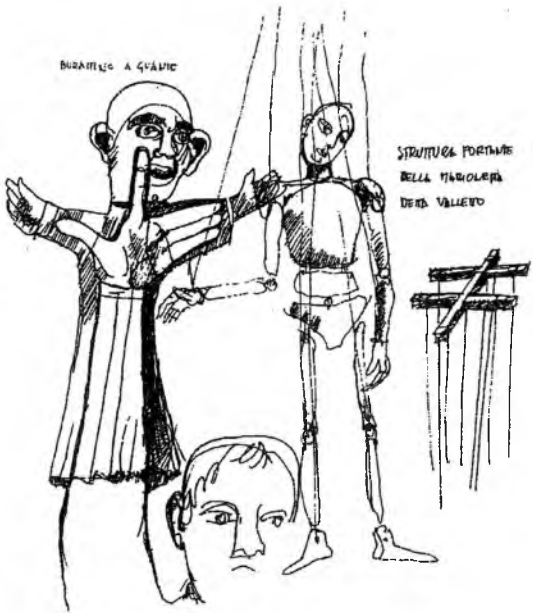
tanto en máscaras de carnaval, como en los títeres y las marionetas.

## *Marionetas y títeres*

El antiguo títere no llevaba verdaderas máscaras, pero su mueca facial era sin duda una caracterización grotesca similar a la de las máscaras propiamente dichas. Tengo una colección de marionetas y títeres bastante antiguos que demuestran este concepto.

Roberto Leydi, que ha publicado un texto espléndido sobre el tema, hace notar que muchas de las actitudes mímicas y gestuales de las máscaras provienen directamente de la articulación motriz de títeres y marionetas. Y es cierto, yo mismo he podido comprobarlo al ensayar un andar determinado con media vuelta, donde el movimiento repentino de la pierna con giro al revés es la clásica imitación de la pirueta de la marioneta. Así como forzar el gesto hacia cierta rigidez, o bajar y subir el busto bruscamente. ¿No os recuerda a Totó? Totó, que inventó una máscara extraordinaria mezclando diversos prototipos de la Comedia del Arte, estudió cuidadosamente los movimientos desarticulados de la marioneta, llegando a crear secuencias de acción en forma de baile, desmadejándose, saltando en pequeños brincos, girando los brazos como aspas, haciendo repentinas torsiones del busto, del cuello o de la mandíbula, con efectos cómicos irresistibles.

Pasemos ahora a ocuparnos no sólo del origen antiguo de la máscara, sino también del modo de utilizarla, según los documentos y textos con que contamos. Si partimos de los Griegos, observemos las imágenes que encontramos en


BURATTINO A GUANTO
STRUTTURA PORTANTE
DELLA MARIONETTA
DETTA VALLETTO

la pintura vascular. Esta nos permite intuir cuáles son las funciones y la evolución de la máscara. Consideremos una máscara muy especial –extraordinaria, en este sentido, no sólo desde el punto de vista de su estructura, sino porque la creó el mayor fabricante de máscaras de la tradición italiana: Sartori de Padua. Su mueca grotesca es la misma que encontramos en los personajes de las atelanas, una de las formas de juego farsesco de los Romanos. Pero encontramos imágenes parecidas incluso antes, en jarrones áticos del siglo IV, que reproducen temas de las comedias de Aristófanes. En particular, el personaje lenguaraz, el charlatán que vomita palabras.

## *La máscara como megáfono*

Pero antes será mejor explicar el porqué de la forma y estructura de las máscaras. La boca es como un megáfono, recurso que, lógicamente, amplifica la voz. No olvidemos la amplitud del teatro griego, con un aforo de hasta 20.000 espectadores. La voz se proyecta y amplifica gracias a la forma en embudo de la boca abierta. Todas las máscaras se fabrican de modo que cada forma contribuya, en el interior (mediante huecos que en el exterior aparecen como relieves), a producir vibraciones sonoras especiales y variadas. Puedo mostraros una máscara del Zanni, en la que un mecanismo para levantar el labio es el megáfono. Si me la pongo, gracias a esa particular abertura que eleva el borde unos tres dedos delante de la boca, el volumen de mi voz se redobla, sobre todo en los tonos graves, porque al personaje en cuestión le sirven, para su caracterización, los tonos más oscuros y bajos.

Cada máscara es un instrumento musical con su propia caja de resonancia: mediante diferentes recursos, se puede disponer de una amplia gama de tonalidades, del falsete a la emisión sibilante, y, por supuesto, ligarlas a tipos físicos diferentes, del Zanni a Polichinela.

## *El Arlequín-fauno*

Veamos ahora la máscara primordial del Zanni, el padre de Arlequín. Es de finales del siglo XVI, mientras que la otra es de mediados del XVII, y también esta del primer Arlequín produce un volumen que privilegia los bajos, a nivel de gruñidos animales, también porque el Arlequín arcaico era un personaje más tosco, un palurdo fogoso. Saltaba, pero, aunque acrobático, nunca danzaba en forma de baile como en cambio hará el personaje del Arlequín-gato del XVIII.

Volvamos un momento a la caricatura del "*sproloquiatore*", el parlanchín. El término griego se refiere al chapucero por antonomasia, que vomita retahilas a toda velocidad. En el teatro de Aristófanes se le utilizaba para que, con su intervención, los otros actores pudieran recuperar el aliento.

## *El Bocazas provocador de Aristófanes*

Salía a escena en el descanso, insultando al público, contando patrañas y farfullando a voz en cuello como un auténtico Bocazas, un *"Boccaccione"*, un personaje análogo

que encontramos en las farsas romanas. En la Comedia del Arte el personaje que más se le asemeja es el Zanni; a veces, también Polichinela cubre ese papel.

El Bocazas, entraba –el término "entrada" se emplea para indicar los intermedios de los clown– para provocar al público. En los *Pájaros*, por ejemplo, hay un monólogo en el que el parlanchín sale a escena y empieza por halagar al público, luego poco a poco va cambiando la situación hasta ofenderle, lo acusa de ser ignorante, vacío, incapaz de captar las alusiones satíricas más fáciles. Después nota que alguien se ríe y entonces comenta y se burla de los que se ríen a destiempo, se mete con los que han venido al teatro, probablemente con su esclavo maquillado de mujer (a los esclavos se les vedaba la entrada al teatro): se ha traído al esclavo, dice, para que le explique el sentido de las burlas satíricas.

El valor de estas tiradas no estaba tanto en el texto, como en la velocidad de la retahila, en el tiempo y el ritmo con que se hacía; por supuesto, la máscara con su agresividad ceñuda ayudaba muchísimo.

## *Llevar máscara hace daño*

Es increíble, pero siempre me parece un milagro que tras la primera incomodidad, después de un tiempo con la máscara puesta, se pueda ver y actuar con más soltura que con la cara libre. Quiero contaros una anécdota: Marcello Moretti, el fundador de toda la dinastía de Arlequines de esta última mitad de siglo, ha rehusado durante años llevar máscara: se teñía la cara de negro con un espeso maquillaje. Lo recuerdo de cuando yo era un muchacho y estaba

empezando en el Piccolo Teatro. Se negaba a ponerse la máscara por dos razones, que comparto porque lo he experimentado a mi vez. Ante todo, llevar máscara es angustioso para un actor. Es una angustia producida no por el uso, sino porque, al ponértela, se te empequeñece el campo visual y el plano acústico-vocal. La voz te canta encima, te aturde, te retumba en los oídos, y hasta que te acostumbras no logras controlar la respiración, te sientes ajeno a la máscara, que se convierte en una jaula de tortura. Se puede decir que te quita posibilidad de concentración.

Esta es la primera razón. Luego hay otra que es mítica, mágica. La sensación de que cuando te quitas la máscara... por lo menos es lo que a mí me ocurre: me entra la angustia de que una parte del rostro se queda pegada... me parece que la máscara me está arrancando también la cara. Cuando te quitas la máscara después de dos o tres horas, tienes realmente la sensación de que te estás borrando... parece raro, pero Moretti, cuando llevaba diez años metido hasta el fondo en el juego de la máscara, ya no podía actuar sin ella. Sabemos que ha tratado de actuar en otras comedias, en otros papeles. Estaba desesperado, porque estaba convencido de que su cara había perdido la movilidad necesaria. Os explico la razón.

## *Fuera las manos de la máscara*

Para empezar, la máscara impone una obligación especial: no se la puede tocar. Como la toques cuando la llevas puesta, desaparece. La máscara aparece contaminada, se vuelve un artilugio repugnante. Ver las manos sobre la máscara es un hecho nefasto, insoportable. No puedes per-

mitírtelo. Mientras hablas, los gestos que haces parecen ampliarse. Es el valor del cuerpo lo que determina el peso de la máscara. En pocas palabras, si avanzo unos pasos, la máscara cobra un valor. Si, de pronto, cambio la posición y camino con otra cadencia, toma otro valor. Debajo, mi cara permanece impasible, inexpresiva, porque toda la expresión a la máscara se la da el cuerpo. Esta acción, si se realiza horas y horas, años, destruye el hábito de movilizar los músculos faciales. Las contracciones son de tipo completamente distinto de las que expresan teatralidad. No hay que permitir que se ablande la agilidad, la vis cómica, por el empleo excesivo de la máscara. Lo digo sobre todo para los chicos que hacen un uso incontrolado de la máscara, sin juicio ni razón. De vez en cuando hay que olvidar la máscara, arrojarla, rechazarla.

Ahora debería afrontar la tirada del "Bocazas", pero antes, ya que he mencionado a Moretti, quiero concederme una pequeña diversión, que me sirve sobre todo para contestar a los que me suelen pedir opinión sobre el famoso montaje de Strehler del *Arlequín servidor de dos amos*. La objeción que escucho más a menudo sobre el espectáculo es que no contiene demasiado el espíritu de la improvisación, sino que se presenta como una máquina cómica extraordinaria, con tiempos programados, escasa libertad de fantasía y mucha precisión: en resumen, como un reloj. Cosas que para algunos tienen poco que ver con mi lectura de la Comedia del Arte.

Ante todo, quisiera contestar que encontrar una maquinaria cómica que funcione como un reloj es ya algo extraordinario, que no vemos todos los días. Pero en concreto, tengo que decir ante todo que la Comedia del Arte de la que se ha ocupado Strehler es la de finales del XVIII, la de Goldoni, que está por tanto filtrada por las salidas con re-

greso que se repitieron varias veces en el arco de dos siglos, de 1580 a 1780. En el origen está un éxodo que se dirige hacia Francia, con ese feliz injerto de la cultura popular francesa y también de la erudita, que remite a los *fabliaux,* y en especial a Rabelais. Después, en la primera mitad del XVII, se produce el regreso a la patria de algunas compañías prestigiosas. Es un regreso vivificante, también porque se trata de cómicos muy conocidos. Otro recambio de sangre se produce sobre todo gracias al encuentro con compañías napolitanas, que mientras tanto han ido creciendo por el auge de la ópera bufa. Este vaivén de idas y venidas se ha demostrado la clave de la continua renovación de la Comedia del Arte y de su excepcional longevidad, única en la historia del teatro de todos los tiempos.

También Goldoni experimentó los efectos de la migración, aunque con resultados nada positivos. Fue Voltaire quien insistió en que abandonase su teatro en Venecia y se trasladara a París. Voltaire tenía en gran estima a Goldoni: lo consideraba el único hombre de teatro digno de compararse a Molière. Por desgracia, fue una invitación que se resolvió de modo trágico: tras un primer momento de gran euforia, aplausos y cumplidos, Goldoni fue abandonado y olvidado... exactamente como hacen hoy con los jubilados poco ilustres.

Ahora bien, el discurso sobre Goldoni y su forma de entender la Comedia del Arte debe partir del hecho de que era un hombre fuertemente vinculado, en términos modernos, a su tiempo, un tiempo totalmente invadido por la cultura mercantil, en el que los registros, aún maquillados, tenían que aparecer siempre en orden. Su intención era poner orden en la barahúnda de guiones y desterrar la chapucería siempre latente, es decir, realizar una reforma del teatro no sólo estructural, sino sobre todo moral y política.

Goldoni creía en la clase empresarial de su tiempo, y no aceptaba la idea de denigrarla, atacándola con la sátira (aunque más tarde, decepcionado –o más bien furioso–, escribió obras en las que se lanzó contra esa burguesía compradora, que había descubierto tan cínica y mezquina).

Así que Giorgio Strehler tuvo que vérselas con esa primera postura ideológica de Goldoni, y con gran acierto no trató de forzarla ni de disimularla. El Arlequín de Goldoni, a diferencia del de Martinelli (1585) y de Biancolelli (de 1627 en adelante), es un demonio ágil y astuto, pero carente de todo arrebato brutal, provocador y obsceno. No hace falta decir que yo personalmente prefiero a los dos primeros, pero tengo que admitir que, para todos los que hacemos teatro, el *Arlequín servidor de dos amos* del montaje de Strehler ha demostrado ser una gran lección de dirección y puesta en escena de un espectáculo basado en el ritmo, la cadencia cómica, y sobre todo el estilo. Strehler ha trabajado en él con gran entusiasmo y también con diversión, lo ha hecho, rehecho, recosido, desmontado con su acostumbrada tozudez, y, tal vez caso único en su carrera, ha colaborado también con sus actores, sobre todo con Moretti, dejándoles una gran libertad.

A este respecto quisiera dar la palabra a mi hermano, conocido director de teatros estables, que cuando oye hablar de ese espectáculo se siente justamente implicado, ya que asistió a su nacimiento. Este es el testimonio de Fulvio Fo:

"El montaje del *Arlequín servidor de dos amos* coincidió con mi debut teatral. Lo he paseado por todo el mundo, lo he seguido años y años por el extranjero, lo he visto crecer y transformarse. Puede que a alguien le parezca un producto precocinado, expresión de un diseño que Strehler tenía in mente desde siempre. No fue así en absoluto. La idea de

montarlo nació para cerrar el cartel de fin de temporada: y tal vez que los dos directores del Piccolo no confiaban mucho en él. Más aún, por precisión histórica, hay que decir que Strehler no quería hacer este espectáculo, no le convencía. Después, entre dudas y presiones, temas de repertorio, gags robados a los clown, cortes y modificaciones, surgió un espectáculo realmente único en la historia del Piccolo Teatro, que ha consentido a todos los actores profundizar y sacar todas las trampas de su oficio. La puesta en escena, en efecto, se construyó y desarrolló a partir de su aportación como extraordinarios intérpretes, que venían de experiencias incluso de music-hall, como Franco Parenti, o de aficionados, como Checco Rissone, y también de la colaboración de Marcello Moretti, Battistella, etc. Así, el espectáculo creció en una clave de gran colaboración y generosidad: por ejemplo, la famosa escena de la miga de pan sobre la que se sienta Arlequín, era de Franco Parenti, quien la inventó y la cedió a su compañero.

Noche tras noche, ante el público, el texto se enriquecía, y cada actor se construía su personaje: el Pantalón de Battistella, el doctor de Rissone... en resumen, y contestando a la habitual objeción, de acuerdo: hoy, tras miles de representaciones, el *Arlequín* de Strehler se ha convertido en un reloj de precisión, quizás un poco mecánico; pero no nació de la mesa, por dirección preconcebida, sino creció precisamente en el espíritu de la Comedia del Arte, y fue ese espíritu de improvisación el que llevó a los actores, dirigidos por Strehler, a esa brillantez y perfección casi mágicas".

## *La tirada de las "Aves"*

Por fin llegamos al fragmento que he citado: la tirada de *Las Aves,* que recitaba el corifeo de la Parábasis, el grupo de coreutas de la comedia de Aristófanes, que provocaban y hasta insultaban al público.

Para quien no lo recuerde, la comedia trata de dos atenienses, que deciden abandonar su ciudad por una razón muy moderna: están asqueados por la infamia, la bajeza de los juegos políticos y los procesos amañados. Parece estar en la Italia actual con sus gobernantes, el primero Andreotti, quien, como sabemos, vivía ya entonces y formaba parte del parlamento ateniense. Se le reconoce en algunas figuras áticas vasculares, mientras huye, con un extraordinario impulso de los riñones, de la enésima acusación por pasteleos de corte mafioso.

Los personajes de la comedia, decía, asqueados por la inepta práctica política, se marchan, con el objetivo declarado de encontrar una ciudad ideal. Deciden parar en un mundo intermedio entre la tierra y el mundo de los dioses, que es el de las aves, donde, por lo menos, rige un sistema de vida fundado en la honestidad que los hombres no poseen. Más o menos, esta es la historia.

En el intermedio aparece el personaje provocador.

> Al iniciar el ejemplo, Dario Fo se pone una gorra que le oculta el pelo, y luego la máscara. Va hacia el fondo, se vuelve de golpe y avanza hacia el proscenio, abriendo los brazos como si quisiera abrazar a toda la platea.

"¡Ja, ja, ja, oh dios mío qué público tan extraordinario! He recorrido todos los teatros, del Pireo al Helesponto, pero pocas veces he tenido ocasión de actuar ante un público como vosotros. ¡Es increíble! Sueño con vosotros hasta de noche... *(De pronto cambia de tono)* ¡Sois una pesadilla! ¿Qué tenéis en la cabeza? ¿Cómo es posible que no entendáis un juego de palabras o una alusión alegórica? Por dios, las mejores réplicas satíricas os resbalan en el cerebro como el tocino en la manteca. Fingid por lo menos que intuís, que aquí hay extranjeros, ¡y vamos a quedar fatal! ¡Reíros! *(Se vuelve hacia varios lados como escuchando)* No, así no, al azar, sino del chiste. Esperad: yo os lo marco, así, chasqueando los dedos... y vosotros: ¡ja, ja, ja! *(Corre hacia la derecha, hasta el borde del escenario)* Pero vaya, qué hace ese, pegado a su mujer, con manos por todas partes. Te lo ruego: ¡mira hacia aquí de vez en cuando, aunque escondas las manos, pero mírame un momento! Y ese que lleva una hora hurgándose la nariz... ¡sigue, adentro, sigue hasta el cerebro! ¿Qué piensas encontrar? Convéncete: en el cráneo no tienes nada. ¡Quita ese dedo de la nariz! Eh, un momento, tú que te ríes, sí, ahora te ríes del otro, pero llevas una hora rascándote los cojones, ¿qué haces? ¡Todos los insectos del Areópago han anidado entre tus muslos! ¡Ja, ja, ja! Pronto volarás transportado hasta Zeus. Un poco de atención, por favor, no puedo seguir con este alboroto, esto no es actuar... ¡si llego a ir a Beocia, estaría más a gusto! Lo único que puedo hacer es echaros puñados de pipas, como a los monos. Ja ja ja... por lo menos oiríamos aplausos cuando caigan lanzadas para que las recojáis a manos llenas. ¡Oh, por fin uno se ríe! Ja, ja, ah no... es un vendedor de pipas. ¿Acaso os he ofendido? Tenéis razón, os he humillado, no, he exagerado, no... sí, lo admito, en Atenas también hay personas inteligentes. No es por halagaros, os lo juro, las conozco, hay personas ingeniosas y de espíritu muy fino. *(Pausa)* Pero no aquí esta noche, por desgracia, y se echan en falta. *(Ríe grosero para provocar, luego se dirige a los de las primeras filas)* ¿Y tú a qué has venido? Ah, claro, porque queda... muy fino. "Voy al teatro, así que soy inteligente". ¿Quién te

lo ha dicho? Y a tu mujer, que está más preparada, que es más lista, la dejas en casa... las mujeres... no pueden estar aquí, ja, ja, ja... es inútil que vengan al teatro, las mujeres, porque no entienden... y están encantadas de que las dejéis en casa, solas, es un suponer. ¿Qué te pasa? ¡Si estás tan indignado, vete! ¡Vuelve a casa! ¡Pero corre, si te das prisa verás un espectáculo extraordinario: tu mujer desnuda con tu criado, que ella sí se divierte de manera inteligente, ja, ja, ja! *(Aplausos)*

Se quita la máscara para agradecer el aplauso. De pronto hace un gesto de burla.

Ahora debemos analizar el soporte mímico para la máscara de que os he hablado.

## *El cuerpo como marco de la máscara*

Es una gestualidad especial impuesta por la máscara: el gesto, el movimiento siempre completo del cuerpo va más allá del balanceo de los hombros. ¿Por qué? Porque todo el cuerpo sirve de marco a la máscara, y transforma su fijeza. Son gestos que, variando ritmos y dimensión, modifican el significado y el valor de la propia máscara. Es fatigoso trabajar para y con la máscara, pues hay que sacar continuamente la parte externa del cuello y volver rápidamente –izquierda/derecha, arriba/abajo–, para crear efectos de una agresividad casi animal, tanto que resulta inevitable, dentro de la máscara, elegir específicamente el ritmo en función de las palabras y del contenido. Hay que ensayar este ejercicio hasta alcanzar una redondez casi natural.

## *Dime el oficio y te diré el gesto*

¿De dónde nace la técnica que produce esta gestualidad? ¿Son secuencias mecánicas, casuales, elecciones arbitrarias? Veamos un detalle: Plejánov sostiene que la gestualidad de los pueblos se determina por su relación con la supervivencia. Gran investigador, antropólogo ruso de tiempos de Lenin, muy amigo de artistas como Meyerhold y Maiakowski, Plejánov descubrió –estudiando la gestualidad de cientos de pueblos diferentes– que el ritmo, el tiempo del gesto en la acción al realizar un trabajo o una serie de oficios fundamentales para la supervivencia, determinan las líneas generales del comportamiento del hombre, su *attitude,* como dicen los franceses, es decir, la actitud que después mantiene al realizar otras actividades que podríamos llamar accesorias de la vida, como bailar, cantar, jugar, efectos todos que están ligados, en la forma en que se realizan, al oficio de fondo que se hace para vivir. En este sentido es significativo el ejemplo de la danza de los cordeleros en Sicilia.

## *Canto y danza de trabajo con cuerdas*

Hasta hace unos años, en Siracusa, los fabricantes de cuerdas solían trabajar las amarras –cáñamos muy gruesos que se usan para atracar barcos– en el interior de enormes cuevas que, al tener un clima constante, evitaban que el material se deteriorara. Los cordeleros se colocaban cinco a cada lado, o siete, o seis, según el tipo de trenzado que

querían conseguir. Los obreros se colocaban en fila a ambos lados, uno se situaba en el medio con un tambor y marcaba los ritmos y los tiempos. Para evitar que se formaran nudos, había que entrelazar la cuerda, pasarla y luego, juntos, cinco a un lado y cinco a otra, tensar los diversos cabos. Todo el proceso se acompañaba de un canto que les permitía darse el tiempo y el ritmo. Eran entonaciones alternantes de frases, más que un verdadero canto coral. La canción luego se ha hecho famosa:

Sciuri, sciuri, sciurite tuttu l'anno
il su mi...
Sunnu iunnu, a ghenna iunnu é...

*(Flores, flores, floreced todo el año...*
*El resto se compone de sonidos arcaicos)*

El "sunnu iunnu..." sustituye la orden de tirar todos al tiempo al final. La gestualidad es más o menos así: un, dos, tres –vuelta– alzar los brazos y torcer –uno, dos, tres– esperad que el otro pase bajo tus cuerdas trenzadas –baja– levanta-gira-uno-uno-uno-ohop-ohop-ohop. No es sino un juego parecido a la tarantela y a muchas otras danzas meridionales, sobre todo sicilianas, con desplazamiento de la pelvis y rotación de la pierna.

## *Remar cantando*

Pero donde aparece más explícito el nexo entre danza y trabajo es en un canto que acompaña el movimiento de los remeros de la laguna baja de Venecia. En la laguna baja, la zona del Polesine, por ejemplo, donde el nivel del agua des-

ciende a escasos palmos de profundidad, hay embarcaciones que se llaman *barche de' stciopo*, barcas de fusil. Los venecianos saben en seguida de qué se trata. Es una barca larga de borde bajo. Suele haber dos o tres remeros, con pértigas; los barqueros plantan el largo palo en el fondo de la laguna, dan un empujón hacia adelante: uno, dos, tres- ohop, ohop, lo retiran, lo levantan, vuelven a clavarlo, empujan ohop –uno, dos– ohop, ohop.

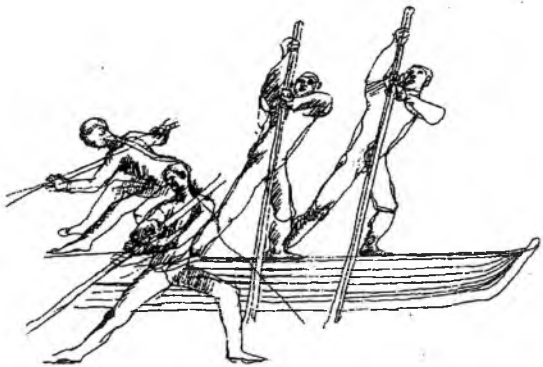
Marcar los tiempos y las exclamaciones es indispensable para no escorar, porque si reman dos, basta con que uno haga el gesto fuera de tiempo y la barca, muy ligera, vuelque. Los hombres, además, reman de pie, en un equilibrio precario, y necesitan respetar los tiempos, haciendo gestos constantes, marcados por el ritmo de un canto.

Tomemos un canto famoso, llamado precisamente *Canto de barca de' stciopo,* canto de barca de fusil. ¿Por qué de fusil? Este tipo de embarcación servía para cazar con culebrina, que hoy en día está prohibida. Con la colubrina cargada con clavos, pólvora negra y otros materiales explosivos exterminaban bandadas enteras de patos a ras de agua. La barca puede llegar al lugar donde están los pájaros sin hacer ruido, ligerísima, flotando sobre el agua. Este es el canto:

E mi me ne so' andao
dove che feva i goti
ijogando bele done e altri zijoghi.

*(Yo me he ido allí donde hacían vasos/*
*y las mujeres cantaban al trabajar)*

Y sigue con este ritmo. La primera estrofa indica el tema, que luego se amplía con el relato del peregrinar por las islas de la laguna de Venecia, Burano, Murano, Torcello,



etc. Es la primera estrofa la que nos interesa, "*E mi me ne so' andao*". Todas las estrofas empiezan por una vocal, no una consonante, permitiendo así una profunda inspiración. Después el tono baja, ¿por qué? En ese momento, el remero comprime el abdomen, al tener que inclinarse hacia delante para empujar la pértiga clavada en el fondo. Hay una bajada de tono, porque sus capacidades vocales se reducen al mínimo.

"E mi me ne so' andao..." (*Tira. Se endereza)*
"Dove che fe..." (*Ya no tiene impedimento, el esfuerzo ha acabado)*
"Dove che feva i goti..." (*Máxima emisión de voz)*
"Ijogando..." (*Vuelve a empezar con una vocal para tomar aire)*

Siempre que hace el esfuerzo y tiene poco aliento, baja la nota, mientras que cuando levanta el palo retoma aliento y alza la voz. Veamos el gesto uno, levanta la pértiga, la hunde, empuja, cambia –uno, dos, tres, cuatro– respira- levanta, hunde, empuja –uno, dos, uno, dos– va a la derecha, saca la pértiga del fondo, ohop, ohop. Mediante una serie de sucesivas variaciones, el movimiento de remar se transforma en danza. Pero hay otro elemento interesante: la métrica, un septenario de cinco pies.

## *Los remeros reman copiando la métrica de los poetas*

Es el septenario clásico de los estrambotes y contrastes de los albores de la historia de la literatura italiana, y de pronto nos preguntamos: ¿quién fue el primero en emplear

el septenario de cinco pies? ¿Los remeros o los poetas? ¿Tal vez los poetas? Y los remeros habrían exclamado: "Oh, qué bonita métrica, inventemos una manera de remar que nos permita cantar y remar al ritmo del heptámetro. Con los remos normales en pareja no sale. Pues vamos a mudarnos, nos trasladamos a la laguna, con las pértigas sale muy bien. ¡La poesía ante todo!" Tal vez fue así...

Ahora podría seguir ilustrando infinitos ejemplos de ritmos que vienen del heptámetro, del endecasílabo, del octámetro, del estrambote, métricas que, casualmente, se encuentran en cantos y gestos de trabajo. Basta pensar en los diversos cantos de remeros, en las diversas maneras de marcar los tiempos al sacar las redes a la orilla o en las maneras de trabajar y cantar durante la trilla: se encuentran formas diferentes de actitud y gestualidad.

## *Trabajar, pero con estilo*

En 1977 estuve en Zante, invitado a un encuentro cuyo tema central era la cultura y el arte popular del Mediterráneo. Había muchos estudiosos europeos de cultura popular, entre ellos especialistas alemanes, como el famoso Müller, que ha publicado cinco o seis volúmenes sobre sus últimas investigaciones. Yo llevaba mis experiencias, y me vi aplastado por múltiples ponencias basadas en los estudios de Pléjanov, presentadas por Turcos, Griegos, Búlgaros y Rumanos. Todos se concentraban en el valor de la danza como instrumento ritual en el trabajo agrícola y artesano, en los pequeños y grandes gestos de los tejedores, hasta tocar el problema del estilo, en particular para la siega.

Es como si la gestualidad, como expresión viva de las

exigencias humanas, respetara completamente el principio económico del "justo medio". El hombre que trabaja necesita, cuando realiza un esfuerzo, lograr el máximo resultado con el mínimo esfuerzo, o se desriñona. Todos los movimientos que se hacen para mantener el equilibrio, tanto en el esfuerzo individual como en el colectivo, cobran, para el espectador, un valor simbólico.

Tomemos el ejemplo de los remeros, que se ayudan mediante un proceso de interacción simbólica: los cinco de un lado entonan un canto ritmado para arrastrar a los del otro, para evitar un desequilibrio que sería desventajoso para todos. Este sistema de interacción, que se caracteriza por movimientos cadenciosos y entonaciones vocales, se convierte en una especie de danza de módulos rituales.

De niño aprendí a cortar hierba con la hoz de mango. Al principio me pareció fácil, y me corté un pie. Pero para quien sabe, el gesto se hace en máximo equilibrio y sin equilibrio, alternativamente: hay que cambiar de postura y de apoyo, balancearse a un lado y a otro durante la rotación, con un brazo empujando el puño y el otro tirando del mango. Si no haces ese gesto de palanca, que yo no hice, la punta del pie se te traba y tropiezas, con el riesgo de que el otro pie acabe en la lama. No es sólo cuestión de ritmo y de tiempo, sino de la semicaída hacia delante del cuerpo, que ejerce la presión necesaria para empujar la lama a cortar resbalando. No son pues los brazos los que crean el movimiento, sino la cadera y el contrapeso de las piernas. Si sólo rotas los brazos, al poco rato se te rompen de cansancio. En cambio, todo el cuerpo tiene que participar en ese gesto de continua flexión, como en una danza.

Precisamente en Zante asistí al espectáculo de los danzantes de las Cícladas, que empezaban imitando, en silencio, el gesto de segar y, progresivamente, transformaban ese

ritmo y esos movimientos en gestos y pasos de danza. Y nosotros, gentes de teatro, ¿cómo podemos encontrar en nuestros gestos cotidianos una raíz que nos sugiera movimientos armoniosos de danza? Nadie entre nosotros es remero de laguna o segador de las Cícladas, así que no tenemos la ventaja de partir de nuestro ámbito natural para realizar gestos y mímicas. ¿Dónde encontrar nuestro origen gestual?

## *A movernos (el gesto como guarnición)*

Voy a hacer una premisa: no podéis imaginar qué desastre es encontrarse con una compañía de mimos para montar un espectáculo de gran respiro gestual, o sea, una pantomima coral. Tuve que montar para la Scala un espectáculo, que se representó también en Roma, con treinta y dos mimos diplomados en la escuela del Piccolo Teatro de Milán y en otras escuelas extranjeras de mimo y pantomima. Treinta y dos, y eran los mejores, seleccionados entre una multitud de candidatos preparados en gestualidad clásica.

Cuando había que actuar no sabían dónde colocar las manos, los brazos, los pies, cómo moverse de manera apenas aceptable. Se atascaban como un viejo motor. Los había que caminaban en caída, adelantando el cuerpo antes que las piernas (dando la impresión de estar siempre a punto de caerse). Luego había otros que se dejaban caer sobre el trasero. Otros que no doblaban las piernas, que mantenían tiesas, como los avestruces. Otros, por el contrario, parecían tener los miembros siempre en flexión, o bien se torcían o se desarticulaban o caminaban como si

fueran contra el viento o por debajo del agua.

Decroux, el gran maestro de mimo francés, se exhibía en una demostración singular de modos de caminar similares a los que he descrito, durante tres cuartos de hora. Cada uno de nosotros, si nos fijamos, tiene su propia manera de andar. Yo también tengo una bastante especial, la conozco perfectamente, mitad caballo, mitad flamenco rosa. Todos deberían conocer su propio caminar y su gestualidad fundamental, no sólo para corregirse, sino también para enriquecer sus posibilidades en embrión.

En la situación en que me encontré con el grupo de mimos, lo difícil fue lograr que cada uno llegara a conocer su carácter motor y gestual, para después poder modificarlo o acentuarlo en un equilibrio adecuado.

## *Los ciegos del gesto y la ensalada*

Una vez, en Volterra, presenté una ponencia en un congreso sobre la relación entre público y puesta en escena. Hubo muchas intervenciones, algunas realmente interesantes. Cuando me tocó, en lugar de la ponencia que había preparado, improvisé, llegando a subirme a la mesa de presidencia, la imitación de los oradores que me habían precedido. Una auténtica secuencia de caricaturas, en parte sólo mímicas, en parte a base de varios "grammelot". Mostré sus "tics" repetidos, con brazos, dedos, busto y cabeza. Uno cortaba el aire a sablazos, otro construía volúmenes que amontonaba en extrañas figuras; otro libraba un duelo con una mano, en un karaté privado, para después pararse de golpe y mariposear con la otra mano, por fin libre y feliz.

Lo divertido era que cada sujeto en cuestión no reconocía nunca su propia caricatura. "No, yo no hago eso". Y todos, a coro: "¡Sí, sí, eres tú clavado!" Se reían mientras la víctima miraba en derredor, adocenada. Esto ocurre porque no nos damos cuenta de los gestos que hacemos; leemos nuestras palabras, cuidamos la pronunciación, el lugar de los gerundios, un adverbio, cómo empleamos el subjuntivo, los pasivos, los activos, nos horrorizamos ante los solecismos y decimos: "Oh dios mío, qué bestia soy, he confundido sujeto y complemento". Pero en cambio no nos ocupamos de los gestos con que acompañamos un discurso; y eso que pueden ser igualmente torpes, groseros y poco elegantes. ¿Por qué esta carencia? Porque pensamos siempre que el gesto y la gestualidad son la ensalada, mientras que el plato básico, la carne, es la palabra. Nos lo inculcan desde niños en el colegio. A cada momento, desde el parvulario, nos corrigen la pronunciación de cada palabra, nunca el gesto que la sustituye o la apoya. El gesto pasa a un segundo plano incluso en el oficio de actor.

## *Gestualidad y gesticulación*

Mover los miembros y el tronco con sabiduría y elegancia no afectadas debería ser el momento inicial, preparatorio del actor. El aprendizaje de la técnica motriz de la respiración, hasta la acrobacia, debería ser la base de nuestro oficio antes incluso de aprender a colocar la voz. He visto a importantes directores llorar ante el apuro de algunos actores, incapaces de controlar su gestualidad. Resolvían su falta de naturalidad metiéndose las manos en los bolsillos o jugueteando, inútilmente, con las solapas de la chaqueta o

con los puños de la camisa, o tocándose el pelo.

Hay actores, como los americanos de cierta escuela (me refiero en concreto al Actor's Studio) que, para evitar problemas de incomodidad escénica, han creado una especie de recurso mimético-gestual, a un nivel, en mi opinión, subnormal: los gestos se proyectan en una secuencia de tics paranoicos, carentes de referencias reales y a menudo tendientes a subrayar un virtuosismo completamente abstracto.

> Demuestra brevemente una secuencia de gestos paradójicos: se rasca con más y más vehemencia la cabeza, luego se frota los ojos y la nariz; mete las manos en los bolsillos hurgando en la ingle... consigue meter un brazo hasta la rodilla y con el otro llega hasta el glúteo.

Lo meten todo.

Ahora el problema está en adaptar el gesto a la máscara. ¿Para qué sirve la máscara? Para agigantar, y al mismo tiempo sintetizar el personaje. Te obliga a ampliar y desarrollar el gesto, que no puede ser arbitrario si quieres que el público, tu espejo directo, siga teniendo claro tu discurso, sobre todo ante un efecto, un gag o una clave cómica.

## *Concierto para crujidos, toses y caramelos*

No es cierto que no se pueda leer la reacción del público en el teatro dramático: está, ante todo, el silencio, y cada susurro o roce te indica si actúas de manera correcta o equivocada. En el teatro hay espías, como el crujir de las butacas o el pisoteo de la gente que se harta y se va. Los

malintencionados aseguran que moquetas y terciopelos se introdujeron precisamente para evitar a lo actores la humillación de percibir que aburren al público. Otra señal es la tos. No os figuráis lo que significa la tos... es peor que los silbidos y los pataleos. Cuando los espectadores empiezan a toser, puedes cortar por lo sano y dejar de actuar. Hay gente que nunca se acatarra, y cuando viene al teatro empieza a toser, carraspea e incluso escupe. Luego están los caramelos: porque, de costumbre, cuando uno se aburre, empieza a rebuscar en el bolsillo o en el bolso y todos encuentran el caramelo de 1932 que sacan y desenvuelven crujiendo: cric, cric, crac, produciendo tal estrépito que jurarías que el caramelo está envuelto en chapa.

## *El espía de la carcajada. Un consejo de paso.*

Volviendo al teatro cómico, como decía antes, el problema que me gustaría ilustrar brevemente es el de la risa de efecto, llamada en jerga "teléfono". En Italia solemos decir: telefonear las réplicas y, al contrario, evitar telefonearlas, o sea adelantar o no adelantar antes de tiempo el juego cómico de una situación. Esto significa enmascarar el final o, por el contrario, preparar a la gente a la solución cómica final.

## *La máscara no tiene teléfono.*

Es imposible articular muecas, expresiones extrañas o guiños cuando llevas máscara: no te permite movilidad fa-

cial alguna, y te encuentras con la misma mueca fija todo el tiempo. Pero, como hemos dicho, gracias al apoyo gestual de todo el cuerpo, consigues dar expresividad y movilidad a la máscara.

## *Primer discurso sobre la síntesis*

Pero atención: como ya he mencionado, la máscara impone una síntesis del gesto al involucrar toda la corporalidad gestual. Porque si para llegar a un efecto se realizan múltiples gestos insulsos, se acaba destruyendo el valor de ese gesto. Hay que seleccionar los gestos siendo consciente de ellos. El movimiento, la actitud general, la colocación del cuerpo deben ser ponderados y esenciales.

Llegamos por fin al tema base de la Comedia del Arte, y también de gran parte del teatro oriental. En cuanto nos colocamos la máscara para interpretar a un personaje típico de la Comedia del Arte, advertimos que el juego se basa en la pelvis, báscula de propulsión para todos los movimientos. Por ejemplo, la figura del viejo se caracteriza por la inclinación curvada hacia adelante de la pelvis. El Arlequín del siglo XVIII, el llamado clásico, se mueve con el vientre hacia delante y los glúteos hacia atrás, en una postura que le impone un baile continuo con saltos.

En cambio, el Arlequín arcaico del siglo XVII se asienta más sobre el tronco, desplazándose "fuera de equilibrio" con un movimiento de caderas no bailado, sino caminado.

Estos juegos de cadera, mira por dónde, encuentran su homólogo en el teatro oriental. En Japón, *kaza*, por ejemplo, significa "anca" y "vientre", y existe una expresión compuesta que señala el Kabuki como "teatro del anca", de la cadera. Es una revelación que me hicieron tanto Marotti como Eugenio Barba del Odin Teatret, y que me confirmó un actor japonés con el que trabajé en un taller. El teatro de la Comedia del Arte puede definirse también comedia de la cadera. Un teatro de colocación general, ligada a este punto de apoyo esencial. Sólo el ejercicio continuado con la máscara puede llegar a explicar esta definición.

El interés de la máscara, repito, es que es un extraordinario instrumento de síntesis. Y no sólo, también te obliga a huir de toda mistificación. Decía Bernard Shaw: "Dale una máscara a un hipócrita para que se la ponga, y no sabrá mentir". Perfecto: la máscara te obliga a decir la verdad. ¿Por qué? Porque la máscara te borra el elemento fundamental con que se expresa toda mistificación, o sea la cara, con todas las expresiones que articulamos y usamos con soltura. Si borras la cara, te ves obligado a hablar un lenguaje sin cánones, ni estereotipos fijos: el de las manos, los brazos, los dedos. Nadie tiene costumbre de mentir con el cuerpo. Decía Étienne Decroux: "Si observas y sabes leer el lenguaje de las manos, de los brazos, del cuerpo, no se te escapa nada del embuste ajeno". Decroux es un maestro incomparable de la técnica de expresión corporal. Y tiene

razón: nunca nos preocupamos por controlar los gestos que hacemos cuando hablamos. Si se presta atención, y se conoce el lenguaje, nos damos cuenta de que mucha gente dice cosas con la boca, mientras que gesticulando con manos y brazos, dice otras completamente diferentes. En resumen, Bernard Shaw dio en el clavo. El empleo de la máscara es un recurso extraordinario para controlar nuestra gestualidad. Pero atención: no hay que situarse frente a un espejo, ya que en este caso el resultado es nefasto. Para reflejar tus propios gestos es mejor usar la imaginación... y recordar siempre que el mejor espejo es el público.

## *Quien no danza el jaguar no hace la revolución*

Hemos dejado en suspenso el discurso de Plejánov sobre la relación entre gestualidad y expresividad, entre supervivencia y oficio. Quiero subrayar el especial valor que esta raíz asume también en nuestra memoria.

Durante un festival de cine africano en Cuba, asistí a la proyección de un documental estupendo. Contaba el proceso que llevó a la progresiva toma de conciencia de todo un pueblo esclavizado, pasando por la lucha hasta el momento de su liberación. El título era: *Angola y la conciencia de un pueblo sometido*. Pues bien, esta gente, que padecía la dominación portuguesa desde hacía más de tres siglos, había perdido, con el paso del tiempo, todo nexo, todo vínculo con su propia historia, su propio origen. Primero, los curas católicos que acompañaban a los colonizadores anularon todos los ritos y fiestas aborígenes, suprimieron todas las fiestas tribales, que según la mentalidad europea no tenían nada que ver con el rito religioso, empezando por la

danza de iniciación a la pubertad y las exhibiciones colectivas en la caza, y en el empleo de tambores y otros instrumentos musicales durante las fiestas propiciatorias contra la sequía o por una buena cosecha.

Los colonizadores portugueses lograron dejar al pueblo angoleño, como decía Butitta, "sin voz, sin ojos y sin gestos", es decir, un pueblo muerto. Los angoleños se quedaron tan apagados que, aún queriendo, no habrían sabido siquiera cómo rebelarse. Así que los primeros organizadores de la revuelta, que eran angoleños, pero en su mayoría habían estudiado en Europa, comprendieron que lo que le faltaba a su gente era la relación directa con su propio tiempo, sus actos y sus orígenes. Un pueblo sin cultura no tiene dignidad, no se preocupa por sus raíces y por ello no siente deseos de liberarse, y menos aún de luchar. Lo primero que hizo este grupo de angoleños cultos fue tratar de recuperar los ritos primordiales. Uno de los ritos fijos es la preparación para la caza del jaguar. Este felino puede incluso perseguir a los monos hasta las ramas más altas de un árbol. El documental mostraba ese momento: se ve a un jaguar que se lanza como un rayo hacia el tronco, desaparece entre las hojas y se advierte la presencia de un mono que huye. La acción se puede seguir sólo al *ralentí*. En la toma a 35 fotogramas se ve al jaguar que camina por las ramas a una velocidad increíble, casi en el vacío, consigue atrapar al mono, le da un revolcón, lo persigue en el aire, se le abalanza encima y lo alcanza en el suelo.

## *Cómo se aprende el ceño del jaguar*

En el documental vemos una secuencia de pantomimas en el centro del pueblo. Todas las características del jaguar, su velocidad, su valor, su agilidad, intervienen para dar calor y énfasis a la danza iniciática en la que participa el hombre, no sólo para adiestrarse en una prueba realmente peligrosa, sino también porque, como individuo, debe acrecentar, con el valor, la capacidad de sincronizar sus gestos mediante una elección de tiempos, ritmos, y sobre todo, de impulso agresivo. Entonces, el cuerpo adquiere sabiduría a través de los ritos de la gestualidad, y se vuelve expresión de equilibrio, inventiva y armonía. Todos estos elementos forman parte del rito que enseñan a los niños, gradualmente, viejos cazadores que viven como ermitaños en la sabana. Desterrados por la sociedad, regresan como maestros a una comunidad sometida y apagada. Poco a poco, empuñando simples lanzas, reptando, saltando por los árboles, lanzándose al agua, vuelven a encontrar el nexo con sus antiguas cualidades motrices.

Aparentemente, esto no tiene nada que ver con una guerra que debería librarse con ametralladoras, cañones de repetición, minas antitanque, bazookas, etc. Pero los cabecillas de la resistencia angoleña sabían que para formar combatientes sólidos, había antes que recuperar las claves que conducen a las motivaciones del valor y la identidad. Ahora nosotros, que vivimos en esta sociedad moderna y tecnológica, ¿qué hemos salvado como gesto?

## *Mármol y coralidad*

Me pareció extraordinario observar las últimas expresiones, realizadas en la actividad cotidiana, en las canteras de Massa y Carrara, de donde Miguel Ángel, Donatello y Bernini sacaron el mármol para sus obras maestras.

El proceso de extracción del mármol tiene varias fases. Ante todo, se corta el bloque con un hilo de acero. Una vez despegado el bloque, de medidas considerables –decenas de toneladas– los obreros lo dejan resbalar hasta el valle. Pero antes del transporte se liman todas las partes superfluas o inutilizables, hasta que el gran bloque se reduce en formas geométricas. Quiero insistir en que algunos bloques son tan enormes que no cabrían en un teatro. Para bajarlos del monte, los deslizan sobre raíles, sujetándolos con árganos que controlan la bajada.

Pero aún existen canteras donde es imposible llegar con maquinaria por la aspereza del terreno, y resultaría enormemente costoso montar estructuras y árganos de gran tamaño. Entonces se recurre a métodos antiguos, que emplean palancas y sogas sujetas manualmente. Para este trabajo se necesitan cientos de hombres que se reparten las diferentes tareas. Algunos colocan palos uno tras otro como un rulo cuesta abajo, otros agarran el mármol, rodeado de docenas y docenas de cuerdas, y, en tiempos establecidos, lo deslizan sobre los palos. Lógicamente este trabajo requiere una sabia coordinación de gestos, que deben ser sueltos, rápidos y seguros. Un grupo no puede fallar: el trabajo de decenas y decenas de días se perdería, y sería un desastre tremendo.

Para marcar los tiempos exactos de la operación se de-

signa a un "vocero" jefe de la cantera, quien, de pie sobre el bloque, emite una secuencia de gritos articulados en ritmos y sonoridades diferentes, como un canto muy sincopado. Sus sonidos indican los gestos, y qué grupo debe actuar cada vez.

Este canto, que recuerda vagamente los gritos de los marineros cuando arrían velas, es en realidad de origen montañesa, y hunde sus orígenes remotos en el norte de la Lombardía.

## *Las catedrales prefabricadas*

En efecto, ya desde la baja Edad Media acudían a Massa y Carrara pueblos enteros de cinceladores y escultores desde Campione, Lecco, Como, Val d'Intelvi: los "*comacini*". "*Comacino*" deriva del latín "*cum macina*", o sea, obreros, albañiles que se habían organizado y ejercitado en realizar trabajos de gran construcción con máquinas: torres móviles, molinillos, grúas y pasarelas. Los *comacini*, también llamados maestros longobardos, bajaban del Norte y se instalaban durante todo el periodo necesario para "fabricar" un edificio. De hecho, las columnas, los capiteles, los miles de piedras de forma compleja que constituían el orden arquitectónico de una iglesia o de un palacio se cortaban y trabajan enteramente en la cantera, para evitar los costes del transporte. Un bloque del que se saca un capitel pesa más o menos el doble del resultado. En pocas palabras, la entera masa de obreros escultores y cortadores tenía que acudir a la cantera, dove se hacía toda la construcción entera, pieza por pieza, y luego se transportaba incluso por barco y se montaba en el lugar elegido.

Durante siglos ha habido en esta zona un auténtico crisol de lenguas y dialectos diferentes. Durante generaciones, esta gente ha mantenido intactas las varias lenguas, con los matices que las diferenciaban, hasta crear una especie de archipiélago lingüístico que aún hoy caracteriza la zona de Massa y Carrara. Hasta los sonidos guturales pertenecen a los dialectos medievales del alto valle del Po, y la tradición, los ritmos y los tiempos son igualmente antiguos. El movimiento coral resulta de la sintonía de preguntas y respuestas que los dos grupos intercambian al colocar los palos y soltar las sogas.

## *Un canto para no pisarse los pies*

Análogo es el canto de trabajo de los batidores de palos de Venecia. Todos saben que Venecia se asienta en gran parte sobre islas artificiales, cuyo suelo está formado por palos clavados en la laguna. Aún hoy, en lugar de pilotes de cemento armado prefieren utilizar los de madera, por razones térmicas. Ahora se usan máquinas, pero antes para clavar los palos recurrían a un enorme tronco, que levantaban y dejaban caer de golpe cuatro o cinco personas. Marcaba el ritmo y la cadencia un obrero ajeno al grupo de batidores, que daba órdenes cantadas. En el tronco aplastapalos habían clavado una serie de clavijas, que servían de asas para levantarlo. El cantor, con sus gritos, coordinaba los movimientos de los obreros para evitar gestos fuera de tiempo que habrían acarreado disgustos, sobre todo en los pies.

*Demostración del ritmo y la cadencia*

Y levantaremos la bandera blanca
¡ehee!
*¡bohm!*
Bandera blanca es señal de paz
¡ehee!
*¡bohm!*

Es obvio que el "¡bohm!" se refiere al golpe del palo, pero "ehee" es la respuesta cantada por los obreros, es la bajada.

*Otra demostración de la cadencia y la bajada*

Y levantaremos la bandera roja
¡ehee!
*¡bohm!*
Bandera roja es señal de sangre
¡ehee!
*¡bohm!*

Aquí el juego es menos complejo. Se trata de simples gritos (órdenes) y respuestas (ejecución).

## *Pero no todo es clasificable*

Podría dar decenas y decenas de ejemplos. Plejánov, entre otras cosas, descubrió un detalle muy curioso: los remeros del delta del Nilo, que parece una telaraña de canales, ejecutan movimientos rítmicos y se acompañan de vocalizaciones y silabeos muy parecidos a las de Venecia. Allí donde los ambientes se parecen, también la gestualidad es parecida, y parecido el modo de marcar el ritmo, y el canto de acompañamiento.

La transcripción del gesto de trabajo en danza o gesto mímico se modifica, como es lógico, también como consecuencia de una cultura y un momento histórico determinados. Es obvio que si aceptásemos brutalmente la teoría de la similitud de la gestualidad por las similitud de ambiente, caeríamos en un discurso falso y reductor.

Muchas veces la gestualidad se ha modificado por razones que nada tienen que ver con la supervivencia. En algunos casos, ya ni siquiera se encuentra la gestualidad original: poco a poco, con la aportación de gestos copiados de otros grupos étnicos, dominadores y sometidos (ver la influencia de la música y la danza negra en la cultura norteamericana) alteran gestos y cadencias, trasformando su lenguaje verbal y corporal en un movimiento inclasificable e imprevisible.

## *Y nosotros nos pegamos a la prensa*

¿Cuál es hoy nuestro problema? Descubrir en nuestro entorno expresiones vivas y gestos naturales típicos de un estado primordial, derrotado desde hace tiempo por un sistema de vida fijo y estereotipado, que produce sólo un gran silencio o un gran estruendo, y el entumecimiento de toda facultad creativa. Pero incluso en medio de tanto estrépito grosero, algunos han logrado expresar con arte la rabia y el júbilo de su tiempo. No una locura comprender, por ejemplo, por qué en Liverpool, en un ambiente proletario, nació el rock, que casi en seguida se desplazó a un ambiente americano determinado, para luego volver a Inglaterra, encontrando terreno abonado en un ambiente también popular. Sólo quiero recordar que los Beatles son de Liverpool, ciudad de Inglaterra industrial por antonomasia, y que hay otras compañías y grupos de rockeros extraordinarios que salen de situaciones análogas, de Manchester por ejemplo, y que pertenecen a ambientes a menudo suburbanos, caracterizados por especiales formas de vida además que por su expresividad.

Alguien me sugirió, al verme hacer una especie de parodia de la cadena de montaje, que el alma del rock reside precisamente en esa forma de robotización del gesto que, en el trabajo, se reduce a un simple mecanismo repetitivo. Ahora voy a marcar una progresión de gestos típicos de la cadena de montaje. Imaginemos que la cadena de montaje funciona de derecha a izquierda, y que hay movimientos fijos, repetidos de forma obsesiva. Empuño una llave inglesa para cerrar una pieza: cierro, giro, uno, dos, un poco como en *Tiempos modernos*, luego cojo un soldador, uno, dos, tres, vuelvo a coger la llave inglesa, tiro, bajo, cierro, uno, dos,

giro, uno, dos, tres, giro... me aparto para dejar caer el mazo de la prensa... (*Actúa marcando el ritmo)* Otra vez: uno, venga, dos, tres, cuatro, cinco, hop, hop, trac, bum.

> Al principio lo hace lentamente, luego acelera apretando los tiempos como en una danza. Suelta las piernas, gira rápido el tronco, agita en arco los brazos, salta, retorciéndose en un movimiento de rock.

Queda claro que, incluso en lo grotesco, al parodiar las situaciones de nuestra vida cotidiana afloran formas que pueden convertirse a caricatura, mediante el juego de la sátira y lo grotesco.

Ahora me interesa mostrar la gran diferencia que hay entre hacer lo mismo con o sin máscara.

## *El gesto y la máscara*

Tomaré como referencia un monólogo que hice por primera vez en un teatro de Roma hace unos años: se trata del hambre del Zanni.

El fragmento, que recoge claves de finales del siglo XVI, presenta a un Zanni muerto de hambre que, desesperado, se imagina comiéndose a sí mismo. Ante todo conviene recordar el origen histórico y social del Zanni. Zanni es el apodo que daban los venecianos, en el siglo XV, a los campesinos del valle del Po, y en particular a los de los valles de Bérgamo. Zanni deriva del nombre Gianni, Giovanni, y está ligado a un momento determinante de la historia de Venecia. Allí, en efecto, a principios del siglo XVI, ocu-

rtió un hecho extraordinario: el nacimiento del capitalismo moderno.

Muy pocos saben que el capitalismo nació en Italia (cuando menciono esta obviedad histórica el público, sobre todo en el extranjero, se queda estupefacto), gracias a los bancos, símbolo de nuestra civilización renacentista, estandarte de la alta burguesía, alta en el sentido de valor, sin ironías. El Magnífico, origen de la máscara grotesca del noble venido a menos, era un banquero. Las familias más importantes de Florencia son familias de banqueros: no es casual que quien se apropió definitivamente del título de descubridor de las Américas fuera un Vespucio, vástago de una familia de banqueros, quienes, al subvencionar la segunda, tercera y cuarta expedición de Colón, enviaron al hijo Amerigo para que controlase que el genovés no se quedara con nada. Resulta sintomático que América –la del Norte– lleve el nombre de un banquero.

Gracias a la genialidad de los banqueros de entonces, en Venecia inventaron la "*maona*". Era el paquete de acciones comerciales ofrecidas en venta a los ciudadanos, y –por primera vez en la historia de la humanidad– ya no son los reyes, los príncipes, los duques quienes organizan las guerras, sino los bancos, que naturalmente involucran a todos los ciudadanos pudientes y arrojados. Cada ciudadano se convierte en participante y, sobre todo, en provocador de guerras. Guerras de colonización, claro. En efecto, por aquel entonces Venecia consigue multiplicar exageradamente sus territorios, cuyos propietarios siguen siendo sus ciudadanos, miembros de las Repúblicas de Génova y Venecia que, a causa de la enorme cantidad de tierras adquiridas, se ven obligados a emigrar a Turquía, Oriente Medio, Oriente Bajo, Oriente Alto, Grecia, Irán, Irak, Siria, Líbano etc.

Esta gente logró que se desarrollara también la economía de su tierra materna gracias al restablecimiento de la esclavitud. Los géneros alimentarios llegaban a los mercados de toda Italia a mitad de precio, lo que llevó a la ruina a los campesinos, los Zanni sobre todo. Como ya no conseguían vender sus productos, tuvieron que abandonar sus tierras y emigrar en gran número a Venecia y Génova: diez mil, se calcula, llegaron en tres años a la laguna, un éxodo increíble, si se piensa en la escasa población de la época: diez mil varones y diez mil hembras obligadas a seguir a sus Zanni.

## *¡Que vienen los Zanni!*

Veinte mil personas que invaden una ciudad de poco más de cien mil habitantes, como era entonces Venecia. Es lógico que los pobres desgraciados se convirtieran en personajes importantes que perturban el clima de un ambiente. Provocan resentimiento y desprecio, y en seguida son víctimas de burlas y mofas, como suele ocurrir. Se vuelven los chivos expiatorios de cualquier malhumor, como toda minoría indefensa que se respete: hablan mal la lengua de la ciudad, son desastrosos, tienen una gazuza desesperada y se mueren de hambre, sus mujeres aceptan los trabajos más humildes, hasta de putas (el de criada es un mercado ya saturado).

La oferta de esos servicios creció tanto que, en aquel tiempo, nadie se atrevía a decirle a un amigo: "*puta de ta mare*", "puta tu madre", expresión jovial clásica de los venecianos. No lo decía, porque el otro le contestaba sin dudarlo: "Sí, es verdad, ¡y la tuya!"

Así, los Zanni morían lentamente de hambre.

El personaje que os voy a presentar es precisamente un Zanni que cuenta su hambre. Desesperado, imagina que se come un pie, una mano, un testículo, un glúteo. Por fin, introduce una mano en su estómago, arranca las tripas, se las come, vaciadas, limpias por supuesto, levanta los ojos hacia el público, advierte que están los espectadores, y decide que no estaría mal zamparse a alguno de los presentes, la toma con Dios y hace comentarios más bien explícitos que es inútil que os adelante, y por fin se lanza en una tirada pantagruélica que es el fragmento de su pesadilla final.

La exhibición me interesa sólo porque me permite mostrar la diferente gestualidad que se debe aplicar con máscara o sin ella. En *El hambre del Zanni,* la lengua que empleo es el grammelot. Se trata de un juego onomatopéyico de sonidos, donde las palabras reales se limitan al diez por ciento, y el resto son farfulleos aparentemente sin sentido que, por el contrario, señalan el significado de las situaciones:

> Se pone la máscara. Pero antes se coloca en la cabeza una media negra de mujer, la cruza bajo la barbilla y la sube hacia arriba, como un barboquejo, hasta la cabeza, y la sujeta. Comienza la demostración.

Qué hambre tengo... ay Dios (*conjunto de sonidos onomatopéyicos)* me comería un pie, una rodilla, me arrancaría un testículo, el otro testículo, me comería la pilila, me comería una nalga, la otra nalga, cogería una nalga con una mano, la otra nalga encima (*mima que se come nalga y mano)*, me comería todo por dentro, metería la mano hasta sacar las tripas... (*sonidos onomatopéyicos, simula un gran dolor en el trasero)*... ah, el agujero del culo, me he dado la vuelta... (*Farfulla sonidos. Mima que se arranca las tripas del vientre. Sopla dentro para limpiarlas. Serie de pedorretas)* La de mierda que sale... qué asco de mundo... ahh... menuda hambre tengo... (*Otra retahíla. Se detiene, avanza al proscenio)* Uy, cuánta gente... qué gente tan guapa, uy... podría comerme a alguno de vosotros... (*Farfulleo onomatopéyico)* La hostia qué hambre... me comería una montaña, ¡me comería el mar (*se detiene y mira hacia arriba)* suerte que tienes Dios por estar tan lejos!... te comería hasta el triángulo, y todos los querubines... Ahhh... tienes miedo, ¿eh? (*Se quita la máscara)*

Al recitar este monólogo siempre evito cuidadosamente apoyar las manos en la máscara, rozarla siquiera, mientras que en la versión sin máscara, el juego de tocarse, casi de reconstruirse, de plasmar tu propia cara, tus hombros, tu cuerpo, tus manos, es casi obligatorio para interpretar a un personaje en esta clave.

Ahora avanzo hacia el final, cuando el Zanni, tras soñar que se traga una olla de polenta con pollos, carne, etc., se despierta y se da cuenta de que la realidad es otra. Entonces agarra una enorme marmita imaginaria, un auténtico caldero, lleno de polenta con trozos de carne y de pollo dentro, también se corta un dedo y se lo come tranquilamente. Ahora levanta la tapa y se traga el gran palo.

(*Larga serie de sonidos onomatopéyicos, sacude la marmita,*

*se traga las sobras, chupa el palo, luego se lo traga, se sacude para romper el palo en el estómago y digerirlo. Gran eructo final).* Perdón... caray... *(llora)* no he comido... *(Llanto con gramelot y movimiento de rabia. Caza un moscón imaginario. Lo observa fisgando en el puño)* Qué hermoso... gordo... quieto ehh... ¡Qué bestia! ¡Qué animal! *(Simula arrancar una pata del moscón)* Mira qué patitas... uy qué hermosas... ¡si parecen un jamón! Ahh, las alitas... mira las alitas... *(juega con ellas cosquilleándolas)*... ji ji ji... Me lo como entero. *(Traga el resto del insecto gruñendo de placer, como un gourmet)* ¡Ah! ¡Menudo atracón!

## *Tenemos un tomavistas en el cráneo*

La gran diferencia –con o sin máscara– está determinada por una particular actitud psicológica, que impone cada vez al espectador una visión distinta de las imágenes producidas por el actor, como si utilizara visualmente una serie de objetivos. Voy a aclararlo.

Se trata de cómo el actor condiciona al público a que resalte un detalle de la acción o su totalidad, empleando unos objetivos guardados sin saberlo en su cerebro. Me explico mejor. Al interpretar *El hambre del Zanni*, creo un amplio espacio a mi alrededor, consintiendo al espectador una visión completa de mi cuerpo; cuerpo que, sin embargo, en cierto momento parece olvidarse, ya que intencionadamente dejo rígida su parte inferior (quitándole interés), e induzco así al público a usar un primer plano acercado de mi rostro. Mis gestos, en efecto, se despliegan en un ámbito de treinta centímetros, no más, sin salirse nunca de un encuadre imaginario, sin escaparse ni desbordarse, lo que determinaría la pérdida de concentración del espectador. La concentración es un juego que avanza progresivamente, no a

saltos.

En esta dimensión de crecimiento hay que observar la transición mímica, que empieza con la visión del palo deglutido, por la garganta hasta atravesar todo el cuerpo, con el tronco que se sacude y tritura, enroscándose en una especie de danza del vientre. Luego, de pronto, la atención se dirige al llanto, después a la cara, el lamento se hace más agudo y se transforma en el sonido de una mosca que irrita al Zanni. El Zanni se vuelve de un lado a otro, por lo que el espacio se amplía un poco, luego se vuelve a estrechar en el momento en que caza la mosca, hasta limitarse al encuadre de la nariz, con los ojos que convergen fijos en la mosca. Aquí el espectador tiene que cerrar aún más su foco de atención hasta un microencuadre, el de la mosca a la que arranco patas y alas. La progresión, por supuesto calculada, debe hacerse con precisión milimétrica, debe tener sobre todo un ritmo determinado y crear la ilusión del espacio que, si se abre o se limita demasiado, produce cansancio y distracción.

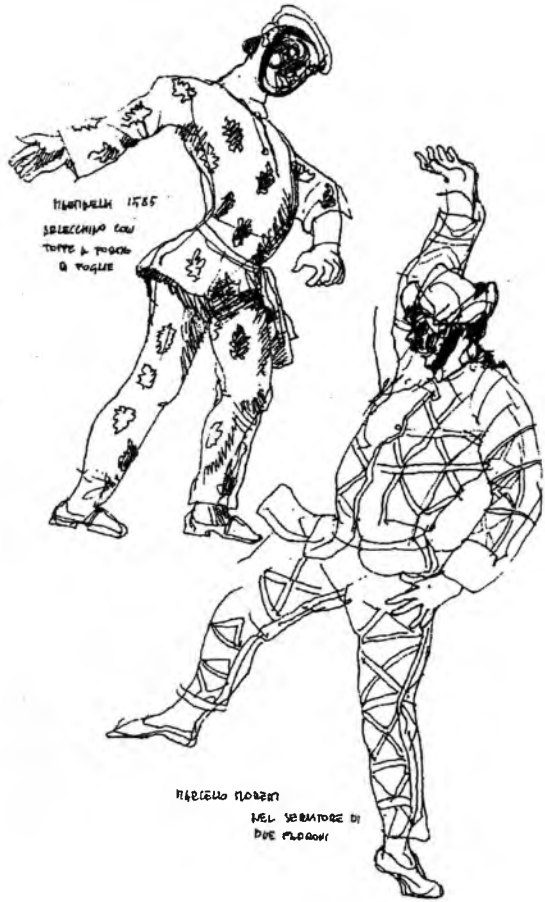
Por el contrario, el encuadre de la máscara no puede ser excesivamente restrictivo, ya que se acompaña siempre de movimientos de la espalda y del busto. El actor que recita con máscara necesita, como mínimo, el busto para expresar lo que a cara descubierta puede resolver con sólo mover los ojos o la boca. Esto no significa que actuar al natural aporte más ventajas y mejores resultados que con máscara.

Analicemos ahora un texto de Arlequín en clave de la sensualidad, o mejor aún, de erotismo con elementos intencionadamente obscenos.

## *¡Demonio de Arlequín!*

El texto es de origen francés. Sabemos que la máscara de Arlequín es fruto del injerto del Zanni de Bérgamo con personajes diabólicos farsescos de la tradición popular francesa; como ya he dicho, encontramos por primera vez a Arlequín en París, a finales del siglo XVI, en un escenario gestionado por cómicos de la Comedia del Arte Italiana llamados los "Raccolti", los recogidos. El actor que interpretaba la primera máscara de Arlequín, y que ya hemos conocido, se llamaba Tristano Martinelli y había nacido en Mantua.

El término Arlequín nace de un personaje medieval: Hellequin o Helleken, que después se convierte en Harlek-Arlekin. En la tradición popular francesa de los siglos XIII-XIV encontramos a este personaje, descrito como un demonio grosero y escandaloso, como todo diablo que se respete, y sobre todo socarrón, gran inventor de burlas y estafas. El personaje se cruza también con el "*homo selvaticus*" o "*sebaticus*", una especie de *mammuttones* recubierto de pieles o de hojas según la zona y las estaciones. A veces zafio, cándido y torpe, otras listo como un mono, ágil como un gato, violento como un oso enfurecido. Sumando y mezclando todos estos caracteres, tenemos al Arlequín de Tristano Martinelli, una especie de fauno que farfulla en la lengua lombarda del Zanni trufada de expresiones de *argot* francés. El primer Arlequín no lleva máscara, y presenta la cara teñida de negro con garabatos rojizos. Sólo más tarde aparecerá en público con una máscara de cuero marrón, la mueca de un mono antropomórfico de vistosas cejas y un gran chichón en la frente. El disfraz con fondo blanco de tela basta está cubierto de parches cortados en forma de


MARCELLO MORETTI 1965
SPECCHIO CON
TUTTE LE FOGLIE
DI FOGLIE
MARCELLO MORETTI
NEL SEMINATORE DI
DUE FOGLIONI

hojas. Hojas verdes, tierra amarilla, rojo haya y marrón. Es evidente que alude al "*homo selvaticus*". Las piezas y parches de colores llegarán sesenta años más tarde, con otro gran Arlequín, Domenico Biancolelli.

Ambos actores usaban la provocación. Salían a escena agrediendo al público con palabras obscenas y gestos groseros inauditos. Martinelli, en pleno diálogo de amor entre el caballero y su dama, se bajaba los calzones y se ponía a defecar, tan tranquilo, en el proscenio. Después recogía con las manos el resultado de sus esfuerzos (se trataba casi siempre de pan de castañas templado) y se lo arrojaba al público, chillando con risotadas: "¡Trae suerte!... ¡Aprovechaos!" Creo que nació entonces la expresión francesa de "¡Mierda!" para desear buena suerte a los actores.

Otras provocaciones eran fingir orinarse en el público, caerse encima de las primeras filas, lanzar objetos a la platea, disparar con culebrinas y cohetes sobre los espectadores.

Hay un guión que describe el derrumbamiento de toda la escena, con sus tarimas y practicables derrumbándose sobre las cabezas de los actores. En el último instante, unas cuerdas sujetan todo antes de que caiga. El efecto de pánico estaba asegurado.

El Rey Enrique III estaba literalmente enamorado de este nuevo género de teatro, y se volvía loco por el Arlequín de Tristano Martinelli, le invitaba a menudo a la corte y lo cubría de regalos y muestras de afecto. La reina fue madrina de sus hijos. De tanta simpatía se aprovechaba Arlequín, que se permitía atacar con bromas satíricas más bien pesadas a hombres políticos, aristócratas y prelados, seguro de no recibir castigo. Esta de la sátira política introducida en la Comedia del Arte es una noticia que desconocen muchos investigadores especializados. En tiempos de Molière, el se-

gundo Arlequín, Biancolelli, solía escenificar temas y situaciones candentes, como el problema de la justicia y la injusticia. Existen dos guiones en que Arlequín es respectivamente un juez codicioso y un inquisidor fanático y al mismo tiempo hipócrita.

## *La expulsión de los cómicos*

Se sabe que poco después, en torno a 1675, casi todos los cómicos del arte tuvieron que abandonar Francia, aunque por breve tiempo, y no por sus chistes, a menudo groseros. Lo que ya no se podía soportar era su juego satírico sobre las costumbres, las hipocresías y la bajeza política del tiempo. El poder no resiste a la risa... de los demás... de los que no tienen poder. En todo el siglo XVII la comedia a la italiana triunfó en toda Europa. Unas cuantas compañías, las más prestigiosas, continuaron vagando por Europa pasando por Dinamarca, Holanda, Bélgica, Inglaterra e incluso Rusia. El impertérrito trasiego de estos grupos, con noticias sobre la alternancia de suerte y desastre, será el tema de las próximas jornadas. Algunas compañías regresaron a Italia para recuperar los módulos de la Comedia del Arte, allí ya en declive, y enriquecidos por el inmenso bagaje recogido en el encuentro con culturas de otros países, propusieron nuevas situaciones cómicas y nuevos personajes, logrando auténticos triunfos.

Quisiera ahora pasar por fin al fragmento en cuestión, que proviene de la tradición francesa de los *fabliaux*, y que ha sido literalmente devorado y reproducido por los cómicos de la Comedia del Arte. Los *fabliaux*, de los que me ocuparé más adelante, son la expresión típica del teatro de

la fabulación medieval, basado en continuas alusiones obscenas. Lo obsceno en la Edad Media, y también en la Comedia del Arte, tenía una función liberadora; sabemos que en otros contextos sociales se utilizaba también para un juego: baste pensar en las comedias del cardenal Bibbiena, que son la apoteosis de la obscenidad y el espíritu libertino, pero no tienen nada que ver con la clave del fragmento que voy a interpretar, y que contiene una denuncia explícita de la falocracia. Baste con el título, *El Arlequín falótropo*, es decir, exhibidor de falo.

Esta es la historia: Arlequín tiene que cumplir una orden del Magnífico, su amo. Magnífico es un apelativo irónico. En efecto, este amo no tiene nada del fasto de los señores de las cortes italianas de la época. Es un noble venido a menos, arruinado, desinflado y estreñido. El Magnífico se ha enamorado de una prostituta que trata de explotarle lo más posible, sacándole el poco dinero que le queda. La prostituta concede la cita: se verán en casa de ella y harán por fin el amor. Pero el Magnífico teme no estar a la altura del encuentro en cuanto a capacidad sexual, y hacer un papel espantoso. Decide recurrir a una hechicera que le preparará una poción mágica, capaz de suministrarle vigor y fuerza. Envía a Arlequín a buscar el frasquito del líquido milagroso. La hechicera le advierte de que si el Magnifico bebe más de una cucharadita de la poción, corre el riesgo de que le estalle el falo. Arlequín negocia con la hechicera y, como buen pícaro, enreda la contratación hasta que logra pagar la mitad de la cifra acordada. Con el dinero que le sobra va a la taberna a comprar unos frascos de vino y se los bebe. Canta, salta, ríe y, ebrio y atontado, bebe también el contenido del frasquito mágico. Se da cuenta, aterrado. Siente subir un gran calor desde abajo. Nota que algo superfluo está creciendo en demasía, de manera exasperada, tanto que los calzones no pueden contenerlo: saltan los bo-

tones, se suelta el cinturón. Pasan unas mujeres. Arlequín no sabe cómo disimular esa joroba fuera de sitio. Ve una piel de gato tendida a secar y se la coloca para ocultar el exceso.

Una chiquilla quiere acariciar al gato, Arlequín la aleja. Entra en escena un perro que lo agrede mordiendo al gato. Arroja lejos la piel del gato, perseguida por el perro. Llegan más mujeres. ¿Cómo disimular la barbaridad? Arlequín recurre a unos fajas de niño tendidas, envuelve el "exceso" como si fuera un bebé, encuentra también un gorrito, no sabe distinguir el delante y el detrás del bebé y finge acunarlo. Pasan unas muchachas que, enternecidas por lo que creen un niño, tratan de cogerlo en brazos para hacerle carantoñas. Arlequín, desesperado, trata de evitarlo. Las muchachas agarran testarudas al bebé, tiran de él. Arlequín está consternado.

Interpretaré la pantomima en una especie de grammelot de Bérgamo.

> Se pone la máscara del Arlequín primordial. Arlequín canta borracho y se da cuenta de que se ha tragado la poción.

*(Canta)* Andá, qué rico está este vino, dulce y embocado, que me hace cosquillas en las tripas y me resbala por las entrañas hasta los testículos con el cipotón hasta los tolondrones... (*Se dirige al público)* Canto del siglo XVII, de Bérgamo, para borrachos solistas. (*Sonidos onomatopéyicos)... Mi un sconvigolo sprozon rombergolo de bon, ohi, che cojon! (Se da cuenta del equívoco)...* Uy, hostias, la poción, la poción dónde está... me la he bebido, me la he bebido... uy, uy, uy... no siento nada... ¡uy, que me crece, que estalla el cinturón! Estáte quieto, bandido... (*Mima el esfuerzo de detener el tremendo crecimiento del falo)...* andá, tengo una joroba delante, debajo del estómago... (*sonidos ono-*

*matopéyicos)* ¿Y cómo escondo a este bribón presumido? Uy, mira... una piel de gato... (*mima que envuelve el falo con la piel de gato)*... uy, qué gatito tan bonito... me gustan los gatos, miauuu... si a uno le gustan los gatos, qué pasa... un gatito, qué... (*se sienta en un taburete y trata de cruzar las piernas, pero el estorbo del falo y su apéndice no se lo permiten)*... ¡qué gato tan malo! (*sonidos onomatopéyicos. Con acciones mímicas representa la llegada de un grupo de mujeres)* No, mujer, lo siento pero este gato no se toca... tú tampoco, muchacha... ¡es salvaje! Vete perro, vete demonios, vete, fuera, fuera, ehhh... (*Mima que el perro le ataca)* ¡Ayyy, uayy, aaaa! ¡Diablos, qué mordisco! ¡Ayy, qué daño! ¡Uy, qué dolor! ¡Maldición! (*Mima que arroja la piel de gato)*... Un fajín de niño... ahoa, ahoe... (*Finge que agarra una larga faja tendida en una cuerda imaginaria. Mima que envuelve al niño y se dirige a alguien que está cerca)*... La madre se ha ido, siempre tiene que estar el papá con los niños, los niños siempre con su papá... (*Lo acuna)* a la nana nana... andá, un gorrito... ¿cuál será el delante y el detrás? (*Se sienta en el taburete. Como antes.)* Buenas tardes, señora... mi niño, sí... no, no sé si es niño o niña. Será niño... sí, soy el padre, sí, también la madre. No sé si se parece a mí. ¿Qué? ¿No le acuno bien? ¿Por qué, cómo se hace? Se queda uno quieto con el busto y sólo se mueve al niño de acá para allá... Es que le tengo demasiado apego a este niño. (*Mima que le agreden las mujeres, que insisten en coger al niño en brazos)* Soltad, ya no está, marchaos... iah, iah, paff. ¡Oh, demonios, ayy, me ha estallado el niño! ¡Qué bien se está de castrado!

Ahora me parece estar oyendo a alguien que me pregunta: "¿Por qué no nos hablas también de Polichinela, también es una máscara de la Comedia del Arte, no?" con una intención más bien polémica, irritada casi, que suena más o menos así: "Claro, ya estamos como siempre, incluso al hablar de máscaras se discrimina entre Norte y Sur... hasta ahora sólo has mencionado máscaras del Norte... ¿y nosotros los meridionales, qué?" De acuerdo, hablemos sin

PULCINELLA

más demora de Polichinela.

Hay un texto estupendo que trata ampliamente de esta máscara, escrito por Anton Giulio Bragaglia. Bragaglia ha recogido un montón increíble de noticias y documentos y ha propuesto soluciones al límite de la paradoja, empezando por el nacimiento de Polichinela. Por su libro nos enteramos de que algunos autores sostienen que el "jorobado blanco" vio la luz entre los siglos XIII y XIV, mientras que otros aseguran que su origen se remonta mucho más atrás, al teatro cómico romano, a las farsas atelanas y fesceninas. Por otro lado, para nadie es un misterio que el teatro napolitano en su totalidad tiene raíces antiquísimas. Ya era conocido e importante, por su singular carácter, en tiempos de la Magna Grecia. Luciano de Samosata recuerda que en la fiestas dionisíacas, en Nápoles danzaban en escena mimando y actuando en grotesco, incluso en las tragedias. Y también que existía un espectáculo de pura danza, que representaba historias dramáticas y cómicas, caso único en todo el Mediterráneo. En Nápoles finalmente, asegura Bragaglia y con él numerosos autores, nació el mimo, entendido como género de teatro total que empleaba voz, cuerpo, danza y acrobacia... es decir, el presupuesto fundamental del origen de la máscara napolitana por antonomasia. Pero Polichinela es también una máscara de la que encontramos facsímiles en todo el Mediterráneo: el Karakochis (conocido ya en el siglo III d.C.) es una máscara turca y también griega, con la misma mueca de Polichinela, la misma joroba, su misma agresividad, su mismo gusto por el embuste y la paradoja. El arte de arreglárselas para sobrevivir lo inventó sin duda Polichinela.

En una de las próximas jornadas hablaré, a propósito de los clown, de este particular invento, o mejor dicho arte, y así volveremos a encontrarnos con Polichinela. Polichinela

a menudo emparenta con Arlequín. Solemos encontrar a estos dos bribones robándose el uno al otro los papeles. Las mismas escenas en que el mismo papel lo interpreta una u otra máscara, con los mismos chistes, los mismos trucos... la única variante es el estilo, además del lenguaje. Polichinela, con esa cabeza empotrada entre los hombros, esa espalda jorobada, se mueve como aplastado por un saco... abre los brazos casi para encontrar, agitándolos como alas, equilibrio y volatilidad. Y lo consigue, de hecho. Lo que sorprende en este torpe payaso con forma de ese, de vientre hidropesíaco de eterno muerto de hambre contrapesado por la joroba, de cuello con cráneo negro que asoma como la cabeza de una tortuga, lo que sorprende, decía, es la ligereza con la que se mueve, la suspensión que consigue en sus saltos, piruetas, volteretas, etc.

Pero, respecto a Arlequín, la clave de papel que lo especifica y diferencia de cualquier otra máscara es el cinismo. Me refiero al cinismo de los cínicos... esa particular actitud filosófica, nacida por lo que parece, y no por casualidad, precisamente en Nápoles y aledaños. Polichinela, el originario de los primeros guiones, odia y rehuye el patetismo y la retórica... es verdad que, como buen bastardo, juega con ella, la interpreta, se hace el apasionado, el desesperado, muestra el corazón palpitante en el palmo de la mano... jura que el interés del vientre y de la bolsa es lo último en que piensa... y por supuesto juega siempre y únicamente a su favor, pero al final, como buen cínico, incluso cuando alcanza el éxito, con un gesto imprevisible, por coherencia digamos estética, se deshace de él, el privilegio, el poder lo irritan, lo mortifican... ¡mejor volver a empezar, la autonomía de espíritu bien vale un trono real! Polichinela sabe ser duro y despiadado como sólo sabe serlo otra máscara. Me refiero al Puck inglés, hijo directo de Polichinela.

Por ahora detengámonos aquí; como he dicho, tendremos ocasión más tarde de retomar este tema.

Al concluir esta primera jornada, quisiera ampliar el discurso de la creatividad a dos casos particulares, sobre los que me suelen preguntar. El primero se refiere a los niños: muchos se preguntan por qué de niños, jugando con una muñeca, logramos imitar a los mayores con naturalidad en el acto de acunar, arropar, alimentar, mientras que cuando crecemos estas facultades desaparecen, y el hombre puede poseerlas sólo después de investigaciones, ejercicios y estudios.

## *Cómo entontecer al niño*

La respuesta abarca todo el proceso de creatividad del niño. Hace tiempo participé en una discusión entre psicólogos y pedagogos que investigaban las causas del adormecimiento de esas capacidades. Todos señalaban que, al crecer, se desarrolla en el adolescente un sentimiento de timidez que inevitablemente bloquea todas las facultades expresivas y gestuales. Este impedimento resulta aún más evidente en la expresión figurativa y cromática. Hay niños que hacen unos dibujos maravillosos, y saben aplicar colores con mezclas cromáticas incluso atrevidas. Pero superados los diez años, se pierde todo, como pierden la leche más o menos al sexto mes las mujeres que amamantan. Al crecer ocurre un proceso sistemático de destrucción de la libertad mental, que anula en el niño la posibilidad de ver y describir las cosas de manera paradójica y fantástica. A lo fantástico se sustituye el esquema programado en secuencias de

reglas. En nuestra sociedad, la enseñanza escolar está predispuesta y organizada en esquemas como jaulas. Nos obligan incluso a escribir entre rayas y cuadritos, a entrar en las llamadas metopas establecidas. Cuando asistía a la facultad de arquitectura, recuerdo la angustia, la opresión y el bloqueo que me creaba la imposición de los llamados "Órdenes de Vignola", clasificación extenuante de los estilos arquitectónicos de los Griegos a los Romanos que se hace en base al empleo de módulos y referencias, típico sistema para escayolar el conocimiento y la sabiduría. He llevado esta experiencia personal con el aspecto negativo de los módulos al teatro, así que siempre que los jóvenes me piden consejos para hacerse con el oficio, les repito: "La primera regla en el teatro es que no existen reglas". Esto no quiere decir que haya que ir a tontas y a locas; quiere decir que cada cual es libre de escoger un método que le permita alcanzar el estilo, es decir, un eficaz rigor dialéctico. Además, orden es una palabra que nos recuerda una horrenda progresión de términos: orden constituido, orden social, orden policial, etc., por no hablar de las órdenes religiosas.

Así nos inhiben el dibujo, la representación de emociones a través de signos y manchas de color no codificados, mediante órdenes del tipo: "No, ese tono no vale; primero la silueta, luego llenas con color. ¡No! ¡No se extiende el color con el dedo! ¡La mancha! ¡Lo has manchado, caray!...", cuando, por el contrario, esa mancha puede representar un invento. Picasso decía: "Un pintor imbécil está dibujando, del pincel le gotea un color. Una mancha vistosa se extiende por el papel. El pintor imbécil, desesperado, rompe el papel y vuelve a empezar. Yo, por el contrario, que, si me permitís, soy un pintor de talento, si se me cae la mancha, sonrío, la miro, giro una y otra vez la hoja, y, emocionado, empiezo a aprovechar el incidente con un

grito de alegría. Para mí, la inspiración nace de la mancha".

Al niño que mancha la hoja le suele agredir el maestro, que lo señala con malas palabras a sus compañeros como modelo que no se debe imitar. En un ambiente donde no existan reglas y leyes opresivas, sino, al contrario, uno puede moverse en un clima de libertad, no oirás nunca gritar: "¡Fuera, eres un guarro!", sino una invitación explícita a preservar la creatividad a toda costa: "Sí, ensúciate, dibuja con las manos, con la nariz, usa el color que quieras, usa agua, leche, café, todo vale... ¡lo que importa es que el resultado sea auténtico, vivo, y a lo mejor divertido y gracioso!"

En el colegio, el profesor suele atenerse a los estereotipos impuestos por el reglamento didáctico. Así, aunque sea una persona dotada, se limita a invitar a los niños a que reproduzcan en su cuaderno imágenes archisabidas de Papá Noel en trineo que se cruza con la cigüeña respetando los semáforos. Ay del niño que dibuje garabatos repartiendo por toda la hoja al Zorro o Mazinger, un cantante rock maquillado de punk, con el bocadillo: "¡Te voy a batir como mayonesa, muñeca!... ¡oh, yeah!" Tendría que presentarse al día siguiente ante el director, acompañado de sus padres.

Para evitar esos engorros, el niño, que se divertiría como un enano dibujando monstruos con doce ojos que disparan cohetes por el ombligo, o una mujer desnuda, o un tanque con colita en lugar del cañón, tiene que dibujar, mustio, aburrido, la florecita, el animalito, sin dejar que el color se salga de los márgenes.

El mismo proceso de inhibición contamina también el gesto. Lo alimentan las primeras enseñanzas de los adultos: "No se hacen esos gestos, no está bien... ¡no hagas muecas, no grites, no te sientes en el suelo, no te manches!" ¿Pero cómo se puede abordar una pantomima sin tirarse al suelo,

revolcarse, arrugar la ropa? Y cuidado con abrazar a la niña o al niño. A saber cómo se representan sentimientos o situaciones apasionadas sin poderse tocar. ¿Habéis oído hablar de pantomima aséptica? Todos los juegos que inventan los niños respiran libertad. Tienen sentido de lo grotesco, alusión, alegoría, síntesis. Pero cuando un adulto dice: "Vamos a hacer teatro", ahoga esa respiración al instante, y todo se asfixia... se vuelve un movimiento ansioso cargado de reglas insulsas y arbitrarias, que convierten el teatro en una mala copia de la obviedad, un estereotipo limpio como un calco de escayola y tan vibrante de imaginación como una mozzarella ahumada para la exportación.

El otro tema que quería tocar es el de las mujeres. Me ocurre a menudo, en efecto, que ellas me hagan una pregunta que suena más o menos así: "En Italia, ¿qué forma de teatro es posible para nosotras? En nuestro país las mujeres aún padecen un estado de vasallaje, tratan desesperadamente de ser independientes, pero no lo logran. Así es imposible que surja un teatro hecho por mujeres, que puedan mostrar el verdadero rostro que han ocultado durante años tras una máscara simbólica impuesta por la sociedad". Contesto con una experiencia directa, bastante reciente. Es la historia de la escritura y montaje de un espectáculo de 1984, donde éramos ocho actores, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, donde, por cierto, yo interpretaba un papel secundario con respecto a Franca, que era la protagonista.

## *Prohibido llorar sentadas*

Bien, tengo que confesar que la gestación de este espectáculo fue muy sufrida y laboriosa, sobre todo porque

Franca me hizo entrar en crisis un par de veces. El primer guión del texto es del 82. Cuando lo acabé, se lo leí a Franca, que me escuchó con gran atención. Tengo que aclarar que es un texto con importantes referencias históricas, con varios vuelcos que enlazan con la reciente actualidad italiana. Es la historia de Isabel I de Inglaterra, una mujer que se vio obligada a escoger entre lo privado y lo público, entre femineidad y poder, entre su libre sexualidad y la lógica de su imagen de virgen exigida por la cultura del mando: grotesca y trágica al tiempo.

Franca me dijo con gran sinceridad que, aún encontrándolo un espectáculo muy interesante y con escenas de buen teatro, no le convencía en su totalidad. Seamos sinceros: desafío a cualquiera a que escriba un texto, trabaje meses (como en este caso), y luego te digan: "Sí, interesante, pero no me convence". Yo me lo tomé muy mal:

– Ah no, dime dónde no te convence y porqué.

– No lo sé, no sé exactamente, sólo siento que no funciona.

– ¿Cómo que sientes que no funciona? ¿Qué quieres decir? Es demasiado cómodo...

– ¡No sé, no funciona!

– ¿Y si te dijera que no te funciona la cabeza? ¿Que ya no acepto críticas vagas y genéricas, basadas en sensaciones?

En fin, se armó un follón. Mi exigencia final fue perentoria: "Exijo críticas detalladas, puntuales y localizadas, no de crítico que se duerme durante la función porque ha cenado demasiado y luego te destroza para vengarse de no haberle permitido una digestión cómoda con eructo final".

Ahí Franca pudo mandarme a hacer gárgaras, pero me

tomó la palabra. Yo tenía sobre mi mesa, en un desorden artístico, una docena de ensayos históricos sobre la época isabelina, que me habían servido para recopilar información sobre el tema. Los cogió uno a uno y empezó a leerlos. Más o menos veinte días más tarde apareció con un montón de notas y me soltó una auténtica conferencia crítica, punto por punto, sobre la claridad histórica de cada personaje, el desarrollo de las situaciones, el montaje de las secuencias, y sobre todo la evolución dialéctica de los personajes, por no hablar de la maquinaria cómico-satírica y su eficacia. En fin, me destripó a fondo. Al final se me produjo una especie de impaciencia por retomar el trabajo desde el principio. Me lancé a reescribir el texto desde la primera escena. Al leer la segunda versión conseguí el aplauso de Franca, pasé a la puesta en escena, pero mi "tremenda inexorable" me creó otra crisis, peor que la primera. El personaje de Isabel reina de Inglaterra, que en la lectura parecía funcionar de maravilla, interpretado de pie, en el escenario quedaba cojo, lleno de contradicciones sin justificar y sobre todo gratuitas, y más que un personaje parecía un pretexto para el puro juego de la paradoja. Entonces, echando pestes (es un eufemismo), dejé todo plantado: "¡Móntate tú tu dichoso personaje!"

La "tremenda" recogió los folios que yo había desparramado graciosamente por la habitación y se lanzó a leer, releer, cortar, cambiar, tomar notas. Esperó a que yo estuviera más tranquilo, y me expuso una posible progresión corregida de las escenas, un corte diferente de algunas intervenciones, cómo se podían arreglar ciertos diálogos. La miré con ironía y distancia: "Esta me da lecciones... a mí; o bien... como le dé cuerda, esta ya no me deja escribir ni los Christmas de Navidad".

Al día siguiente, de escondidas, eché un vistazo a los

apuntes de Franca. Hice las muecas más subidas de tono de mi repertorio. Pero al rato me encontré escribiendo en la línea de algunas de sus propuestas. El personaje empezó a funcionar mucho mejor, lo reconozco. Pero, ay de mí, no me hago ilusiones de que haya sido un caso único. Cualquier día me puede hundir en otra crisis, ahora le ha cogido gusto.

Os preguntaréis porqué os cuento esta historia tan personal, o mejor familiar. Lo hago en respuesta al lamento femenino que os conté antes. Esta es la moraleja: no basta con denunciar que la sociedad oprime y concede poco o ningún espacio a las mujeres, no basta con criticar en plan Casandra. Para conseguir espacios y credibilidad, tal vez el remedio sea espabilar personalmente, incluso aceptando colaborar con hombres, si es necesario, y ayudarles a trabajar a favor del problema, a desarrollar discursos sobre lo femenino, como precisamente ha logrado hacer Franca. Si vosotras las mujeres consiguierais desprenderos del todo de esa basura que es el hombre y producir solas, mejor que mejor. Pero, y perdonadme si caigo en el sermón, creo que debéis liberaros, ante todo, de la ritualidad de la queja y dejar de llorar sentadas.

Y con esta arenga cerramos la jornada.

# SEGUNDA JORNADA

## *Hablar sin palabras*

Quiero empezar hablando del "grammelot", a través del cual llegaremos a tratar la historia de Comedia del Arte y un problema muy especial, el del lenguaje y su puesta en práctica.

"Grammelot" es un término de origen francés, acuñado por los cómicos del arte y "macarronizado" por los venecianos, que decían "gramlotto". Es un palabra que no tiene un significado intrínseco, un engrudo de sonidos que logran igualmente evocar el sentido del discurso. "Grammelot" significa, precisamente, juego onomatopéyico de un discurso, articulado de forma arbitraria, pero que es capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un entero discurso completo.

En esta clave se pueden improvisar –o mejor, articular– grammelot de todo tipo, sobre las más variadas estructuras lexicológicas. La primera forma de grammelot la crean sin duda los niños con su increíble fantasía, cuando fingen que hacen discursos clarísimos farfullando extraordinariamente (y entre ellos se entienden perfectamente). He asistido al diálogo entre un niño napolitano y un niño inglés, y he notado que ninguno de los dos dudaba lo más mínimo. Para comunicarse no usaban su propia lengua, sino otra inventada, precisamente el grammelot. El napolitano fingía hablar

inglés, y el otro fingía hablar italiano del sur. Se entendían divinamente a través de gestos, cadencias y farfulleos, habían construido su propio código.

Por nuestra parte, podemos hablar todos los grammelot: el inglés, francés, alemán, español, napolitano, veneciano, romano, ¡absolutamente todos! Claro que para lograrlo hace falta un mínimo de aplicación, de estudio y sobre todo mucha práctica. Luego sugeriré algunos recursos técnicos. En este caso, finalmente, es imposible dictar reglas, y menos aún homologarlas. Hay que proceder por intuición y conocimiento casi subterráneo, pues no se puede ofrecer un método definido para explicarlo todo hasta el fondo; pero, observando, se llega a comprenderlo.

Primer ejemplo. Tomemos una fábula de Esopo que puede que muchos conozcan: la fábula del cuervo y el águila. Primer encuadre: el águila vuela por el cielo dibujando amplios giros cuando, segundo encuadre, de pronto divisa en medio del rebaño, algo apartado, a un corderito que cojea. Tercer encuadre: entonces efectúa giros más amplios, se lanza en picado como un rayo, aferra con sus garras al pobre cordero y se lo lleva. Cuarto: el campesino acude gritando, lanza piedras, el perro ladra, pero no hay nada que hacer, el águila ya está lejos. Quinto: en una rama de un árbol hay un cuervo: "ja, ja, ja –grazna, excitado. No se me había ocurrido: ¡hay que ver lo fácil que es agarrar corderos, eh, basta con tirarse! ¿Qué me falta para hacerlo? Soy negro como el águila, también tengo garras, y son fuertes, caray, tengo alas casi tan anchas como las suyas, sé girar y caer en picado como ella". Dicho y hecho, sexto encuadre: realiza su giro y cuando va a lanzarse en picado sobre un cordero apartado, como ha visto hacer al águila, repara en que, más allá, pastan unas ovejas más gordas: "¡Pero mira que es tonta ésa! Con todas las ovejas gordas que hay, ¿por

qué voy a conformarme yo también con un corderito tan pequeño? ¡No soy tan bobo como el águila! Me lanzo sobre la oveja más gorda, así de un solo viaje me aseguro la comida de toda la semana". Se lanza en picado y se agarra con gran fuerza al vello de la oveja, pero se da cuenta del esfuerzo que supone llevársela. De pronto, oye gritar al campesino y ladrar al perro. Asustado, bate las alas, pero la oveja no se levanta, trata de liberarse del vello que lo tiene anclado a la oveja, tira más y más, pero no lo consigue. Ya es demasiado tarde. Llega el pastor que le asesta unos leñazos tremendos, el perro se le abalanza encima, lo engancha y lo degüella. Moraleja: no basta con tener plumas negras, ni exhibir un pico robusto o alas amplias y poderosas. Para agarrar ovejas hace falta, sobre todo, haber nacido águila. Otra moraleja es ésta: no es tan difícil agarrar una presa, sólo hay que preocuparse de conseguir largarse cómodos sin que te pillen. Así que confórmate con el cordero flaco, la oveja gorda ya te la llevarás cuando tengas pegado al trasero un reactor de impulso total. Pero en Esopo no existe esta variante.

Veamos ahora cómo se puede relatar la parábola en grammelot. Voy a hacerlo improvisando. Aquí puedo revelar el empleo de un método. Para interpretar un relato en grammelot hay que tener una especie de bagaje de los estereotipos sonoros y tonales más evidentes de una lengua, y tener claro el ritmo y las cadencias propias del idioma al que se recurre. Tomemos una *koiné* pseudo-siciliana-calabresa, y sobre esa secuencia de sonidos construyamos un grammelot. ¿Qué puntos fijos o ejes debemos tener presentes para hacerlo? Ante todo, informar al público del tema que queremos desarrollar, cosa que ya he hecho. Luego hay que añadir elementos clave que caractericen, mediante gestos y sonidos, los caracteres específicos del águila y del cuervo. Es obvio que no puedo exponer los diá-

logos completos, sino sólo indicarlos, permitir que se adivinen. Cuanta más sencillez y claridad haya en los gestos que acompañan al grammelot, más fácil resulta la comprensión del discurso. Recapitulando: sonidos onomatopéyicos, gestualidad limpia y evidente, timbres, sonidos, coordinación, y, sobre todo, gran síntesis.

> Empieza con gestos breves y tono de conversación familiar. Va creciendo en ritmo y precisión. Comenta frases didascálicas farfullando, como "tirando". Abre la gestualidad. Pasa rápidamente de un encuadre a otro. Acelera en progresión dramática alzando el tono de la voz y las cadencias.

De vez en cuando, en la tirada, me he preocupado por introducir términos de fácil percepción para la comprensión lógica de quien escucha. ¿Qué palabras he pronunciado claramente, aunque manipuladas? Águila, pastor, cuervo, e incluso he resaltado los términos "picura" y "picuriddu", por cordero. Además, con ayuda de los gestos, he indicado algunos verbos, como volar, gritar, ladrar, correr, términos que pronunciaba mutilados, en un facsímil meridional, pero que nunca aparecían por azar. De hecho, el momento álgido de este largo farfulleo es el *racor* con la palabra precisa y específica que establecemos juntos. "El águila vuela en círculo por el cielo", "el perro ladra y gruñe" son imágenes que hay que transmitir de modo limpio y preciso. Esta es la clave de exposición obligada en el juego onomatopéyico del grammelot.

Si interpreto el grammelot francés, por ejemplo, me veo igualmente obligado a proponer imágenes establecidas, tránsitos claros, nunca equívocos, y una síntesis exacta de los acontecimientos que debo comunicar. Lo demostraré en breve con la lección de Scapín.

Otra manera importante de lograr hacerse entender es el empleo correcto de la gestualidad. Cuando hago alusión al vuelo, en la fase dramática en que, como cuervo, trato de remontar, me coloco de perfil con respecto al público de la sala, pues es importante que se dibuje el esfuerzo al batir las alas. Y resulta más evidente si mi cuerpo es visible por entero, en silueta, que frente al público.

Las posturas de más efecto deben repetirse como imagen constante en los diferentes casos que componen las variaciones del tema. Para entendernos mejor: primer vuelo, del águila: me pongo de perfil, me inclino hacia delante, agito los brazos, en redondo, como virando. Segundo vuelo, del cuervo: hay que repetirlo de la misma manera, pero acentuando la torpeza. De este modo, en el primer caso el espectador tendrá que notar la facilidad con la que se remonta el águila, sujetando el cordero, y en el segundo participará del apuro del cuervo, que torpe y patoso, no logra soltarse. La repetición de los finales de la acción, en ambos casos, para que funcione, tiene que ser precisamente constante, casi hasta superarla. La síntesis que se expresa a través de estereotipos con variantes precisas constituye una técnica ya explotada en los relatos de las pinturas griegas y etruscas, y también en los frescos de Giotto, en las secuencias de imágenes de la vida de San Francisco o de Cristo, que alguien ha señalado justamente como los mejores cómics de la historia del arte. Por otro lado, la secuencia que he interpretado podría traducirse en cómic fácilmente.

A este respecto puede ser de ayuda un comentario. Muchos habréis asistido a la representación de una obra interpretada en un idioma desconocido, y os habréis asombrado de que el discurso apareciese bastante comprensible y, en algunos momentos, clarísimo. Claro que los ritmos, los ges-

tos, los tonos, y, sobre todo, la sencillez ayudaban a que la lengua desconocida no fuese un elemento de estorbo. Pero eso no basta para explicar el fenómeno. Nos damos cuenta de la existencia de algo subterráneo, mágico, que induce a nuestra mente a intuir incluso lo que no está del todo y claramente expuesto. Nos damos cuenta de que hemos adquirido con el tiempo una gran cantidad de nociones del lenguaje y de la comunicación, con variaciones infinitas. Los cientos de historias que hemos almacenado, desde los cuentos de la infancia hasta los dibujos animados, las historias que se cuentan en películas, obras de teatro, en la televisión, en los cómics, contribuyen a preparar la mente para la lectura de una nueva historia contada incluso sin palabras inteligibles.

## *Hacer reír sin saberlo*

Charlot es el ejemplo más claro de cómo un artista logra remover todas las memorias más recónditas encasilladas, tal vez en desorden, en nuestro cerebro. Un gran hombre del espectáculo, un fabulador extraordinario como Charlie Chaplin sabe utilizar todos los estereotipos y las convenciones del modo y con el ritmo más eficaz. El discurso vale en parte también para Totó.

Por el contrario, hay muchos actores cómicos que actúan sin darse cuenta de las razones de un determinado efecto en el juego cómico, efectos que a veces determinan su éxito. He charlado con algunos y he advertido que ni siquiera se preguntaban por qué cierto gag le gustaba más al público si se ponían de perfil y no de frente, subiendo el tono y acelerando o bloqueando los ritmos de la narración.

jamás se habían planteado el problema de analizarlo, porque habían adquirido ya la clave y los ritmos de la correcta ejecución gracias a la extraordinaria memoria de los efectos. Luego, por instinto, cuando se encontraban ante una situación cómica parecida, se limitaban a repetirla con alguna variación, como "animales escénicos", definición que empleamos los teatreros al hablar de alguien que sabe resolver cualquier situación cómica con el talento del instinto y de la rutina, sin tener jamás que preguntarse: "¿cómo he llegado a esto?" Atención: suelen tener una vida breve, pues no son capaces de renovarse. Al primer cambio de gusto o de moda en el público, se encuentran inevitablemente con el culo al aire, alucinados.

Digo a todos los que se interesan por el teatro, como intérpretes o directores o autores, que convendría aprender, constantemente, a analizar con meticulosidad y fantasía las situaciones y los efectos de cada exhibición. Hay que evitar convertirse en simples repetidores de textos y gestualidades adquiridas. Evitar transformarse en varas. En teatro, se llaman "varas" esos listones de madera que sirven para armar telones, tabiques y para sujetar forillos y focos, es decir, elementos de empleo rápido. Y en este caso nos referimos a los actores que se ponen a las órdenes del director sin aportar nada propio, fuera del oficio y una profesionalidad de pordioseros. El director les dice: "Vete allí, de ahí hasta ahí, luego ven aquí, te vuelves y dices tu réplica: "Oh, vendrá un tiempo en que los hombres determinarán su propio ser, su propio destino...", luego te apoyas en esa puerta y te metes una mano en el bolsillo". ¿Y por qué no un dedo en la nariz o en alguna otra parte?

Este hábito de hacer las cosas sin tratar de conocer su razón llega, a veces, a situaciones como poco imbéciles. Puedo contar una anécdota bastante malvada, pero no diré

el nombre del personaje en cuestión. Una vez, tras el espectáculo, he entrado a felicitar al protagonista, un famoso actor amigo mío, por cómo había interpretado el papel de Macbeth. Subí al escenario... eh, eh, ¿a qué viene tanto murmullo, tanto cotilleo?... ¡sois un montón de malignos, chismosos y perversos! No, no es el actor que creéis. Ha sido un lapsus revelar el título de la obra que interpretaba, se me ha escapado y vosotros, como rayos, habéis pasado lista a todos los actores que la han interpretado en los últimos treinta años. ¡Qué vergüenza! ¡No, que no os lo digo! Además, pasó en Inglaterra, no, en Alemania, no me acuerdo bien. Entonces, decía, subí al escenario a ver a este amigo y le llené de cumplidos: "¡Bravo! eres extraordinario, has captado todo el juego despiadado de denuncia de la lógica del poder que sale a cada momento, sobre todo la alusión histórica al personaje de Ana Bolena, a sus maniobras criminales, de politicastra, la alusión continua hasta el tiempo actual, la crueldad, la infamia, el cinismo. Me ha gustado sobre todo que hayas forzado esa actitud sumisa con su mujer, Lady Macbeth. Se nota que te has entendido bien con el director". ¡Ya estamos! Vuelvo a oír los murmullos... ¿El director? No, no era Strehler. ¡Dejad ya de imaginaros cosas, cotillas! Llegados a este punto, el actor famoso y extraordinario me miró estupefacto:

– ¿Cuándo?

– ¿Cómo, cuándo?

– Quiero decir, eso de la realidad histórica... ¿yo sumiso con Lady Macbeth?... Mira que te estás equivocando, nunca he tenido esa intención.

– ¡Claro que la tenías! ¡Está clarísimo!

Entonces me lancé, como fanático que soy, a hacerle notar todos los momentos que yo había observado. Le

mostré todas las situaciones paralelas, las referencias incluso obvias que no había que forzar porque afloraban solas del texto. Le hacía notar cómo se había cortado intencionadamente una conexión para desarrollar otra. En el preciso momento en que yo me estaba enfervorizando, escucho los gritos del director que la toma conmigo:

– ¡Dario, que te mato!

– ¿Por qué, qué he hecho?

– ¡Ven! Ahora me explicas cómo salgo de esto –me susurra en un oído metiéndome en una esquina.

– No comprendo.

– ¡Insensato, le has explicado lo que interpreta, me lo dejas en crisis! ¡Mañana no podrá decir una sola palabra con sentido!

¿Comprendéis la consideración que tienen por los actores algunos directores? Una serie de varas de madera, precisamente. Que hay que amaestrar, no educar: es peligroso.

He recordado esta anécdota para explicar también el pánico que algunos directores sienten ante la idea de tener que ilustrar completamente las intenciones de la puesta en escena. Temen abrumar la mente de un actor, que, obviamente, consideran incapaz de retener demasiados conceptos.

Llegamos al discurso histórico sobre el grammelot. ¿Cómo nace el grammelot? ¿Por qué en cierto momento los cómicos del arte se lanzan a farfullar imitando letanías en todas las lenguas? El porqué es obvio, o casi.

## *La diáspora de los cómicos*

Es sabido que el gran éxodo de los cómicos del arte se produjo en el siglo de la Contrarreforma, que desmanteló por decreto todos los espacios teatrales, ultraje a la ciudad santa. El Papa Inocencio XII, tras las exigencias acuciantes del ala más retrógrada de la burguesía y de los máximos exponentes del clero, ordenó en 1697 la eliminación del teatro de Tordinona, cuyo escenario, según los moralistas, había albergado el mayor número de exhibiciones obscenas.

## *Elogio del San Carlon de Arona*

En tiempos de la Contrareforma, el cardenal Carlo Borromeo, que operaba en el Norte, se dedicó a una fecunda actividad de redención de los "hijos milaneses", diferenciando con precisión el arte, máxima fuerza de educación espiritual, y el teatro, manifestación de lo profano y de la vanidad. En una misiva a sus colaboradores, que cito de memoria, se expresa más o menos así: "Nos, preocupados por extirpar la mala hierba, nos hemos prodigado en enviar a la hoguera los textos de contenido infame, de extirparlos de la memoria de los hombres, y, con ellos, de perseguir también a aquellos que esos textos divulgaron a través de las imprentas. Pero es evidente que mientras dormíamos, el demonio actuaba con astucia renovada. ¡Cuánto más penetra en el alma lo que los ojos ven, que lo que puede leerse en libros de ese género! Cuánto más la palabra dicha con la

voz y el gesto adecuado hiere las mentes adolescentes, que la muerta palabra impresa en los libros. El demonio, a través de los comediantes, esparce su veneno".

Y Ottolelli, su obtuso colaborador, añade: "Ellos cómicos saben hacerse entender por todo individuo, sea mozo o doncella, matrona o simple artesano. Sus diálogos dichos con lenguaje claro y "gracioso" –es el término exacto que emplea también Borromeo– alcanzan inevitablemente la mente y el corazón del público presente". Y termina, sin darse cuenta, con el mayor elogio que se haya hecho nunca de la Comedia del Arte; dice en efecto: "Ellos cómicos no repiten de memoria las frases escritas como suelen hacerlo los niños y los actores que recitan por placer. Estos últimos, dan siempre la impresión de no conocer el significado de lo que repiten, y por ello, difícilmente convencen. Por el contrario, los cómicos no emplean en todas las representaciones las mismas palabras de la nueva comedia, se inventan cada vez, aprendiendo antes la sustancia, como en breves capítulos y puntos concretos, recitan después de manera improvisada, adiestrándose así a una manera libre, natural y graciosa. El efecto que logran en el público es de gran implicación, esa manera tan natural despierta pasiones, emociones, que son de gran peligro por la alabanza que se hace de la fiesta amoral de los sentidos y de la lascivia, del rechazo a las buenas normas, de la rebelión a las santas reglas de la sociedad, creando gran confusión entre las gentes sencillas".

## *Apalead a los cómicos, recitan con más fantasía*

Pero la mayoría de las compañías, sobre todo las de más prestigio, como decíamos, se vieron obligadas a emigrar para buscar trabajo en otro lugar. Se produjo una auténtica diáspora de cómicos. Los Gelosi, los Confidenti, los Accesi llegaron a Francia y España. Al principio, su gran dificultad estaba en comunicar: aunque algunos conocían ya el francés y el español, no todos sabían hacerse entender perfectamente. Así que forzaron al máximo el juego mímico, y decidieron inventar recursos realmente geniales con tal de alcanzar el máximo entendimiento con el público. Estos recursos se llamaban "lazzi", trucos, inventos. Hoy se llaman "gags", es decir, una serie de hallazgos rápidos que juegan con la paradoja, el non-sense, las caídas y porrazos ruinosos. La obligación de desarrollar la inteligencia del gesto y de la agilidad del cuerpo para llegar a una síntesis expresiva encontró un gran impulso en el invento de la tirada onomatopéyica que, junto con la pantomima, permitió el feliz nacimiento de un género y un estilo irrepetible e inigualable: la Comedia del Arte.

Lamento tener que dar un disgusto a los italianófilos patrioteros, pero el fenómeno de la comedia improvisada con gags y grammelot nació sólo en embrión en nuestro país: casi en su totalidad, se desarrolló y creció fuera de Italia. Fue en el resto de Europa donde enriqueció increíblemente la hipérbole fantástica de su repertorio. Parece paradójico, pero hay que admitir que, gracias a la Contrarreforma, se desarrolló un teatro completamente nuevo y revolucionario. A veces, los curas moralistas e hipócritas ayudan al teatro. Entre finales del siglo XVI y finales del XVII se forman grupos formidables de teatreros a la italiana en Fran-

cia, luego estas compañías empiezan ser requeridas también en España, Alemania e Inglaterra. Como ya hemos mencionado, Shakespeare conocía perfectamente el arte de la comedia y había pescado en ella a manos ellas; sin duda conocía algunos textos renacentistas de gran sátira, como *La mandrágora* de Machiavelli y *El candil* de Giordano Bruno, y es indudable también que de las comedias del primer Cinquecento italiano aprendió el uso de la maquinaria escénica y el juego de disfraces y de los equívocos.

## *El censor no debe comprender*

Volviendo a la técnica del grammelot, ahora voy a proponer el monólogo llamado de Scapín y Molière. La anécdota de introducción se basa en el dato cierto de que Molière, en el apogeo de su carrera, actuó en el Hotel de Bourgogne (propiedad del rey), donde compartía la gestión del escenario con una compañía de cómicos italianos, "La troupe des comédiens italiens du roi". Ambas compañías representaban sus propias comedias, en días alternos. Es sabido que Molière chocaba a menudo con el censor, que a cada nueva puesta en escena aparecía para destripar los textos del espectáculo. A propósito de la censura, hay historiadores que intentan demostrar que incluso antes de que naciera el teatro existía ya la organización censorial, y que fueron precisamente los censores los que inventaron el teatro, para luego poder intervenir y ser útiles al poder.

Es sabido que Molière era un protegido del mismísimo Rey Sol, siempre dispuesto a sacarlo de apuros, aunque a veces se escaqueaba por las fuertes andanadas del clero francés y de los bienpensantes beatos, que no dudaban en

atacarle en el terreno moral y cultural. Entonces, el Rey Sol permitía que machacaran a alguien, para aflojar o desviar tensiones más graves, y en este caso el chivo expiatorio era a menudo Molière.

El fragmento que voy a interpretar está sacado de una hipótesis de comedia, que funde elementos de otras dos famosas comedias, la de don Juan y la de Tartufo. Su protagonista es un joven que de pronto se queda huérfano de padre. El difunto era un ex-banquero con fuertes intereses políticos. Este de los banqueros que se ocupan de política y de los políticos que se ocupan de economía es un fenómeno ligado a la Francia del siglo XVII. Nosotros, hombres del siglo XX, no podemos comprenderlo. En efecto, sabemos que hoy en día las maniobras bancarias y la política son terrenos completamente separados, incomunicados.

## *Banqueros equilibristas*

Ocurre, como hecho extraordinario, que algún banquero de vez en cuando se despista, de modo excepcional... y se interesa por la política, pero siempre con resultados trágicos. En efecto, los pobres se vuelven locos y acaban exhibiéndose en equilibrio sobre puentes que atraviesan exóticos ríos anglosajones como el de los Frailes Negros, en Londres. Así puede darse el caso de que estos excéntricos se aventuren en juegos muy peligrosos y emocionantes (para quien los viva). Pero estos intrépidos no descuidan, antes de realizar sus ejercicios de equilibrismo, meterse dos ladrillos en los bolsillos de la chaqueta y atarse al cuello una soga, cuyo extremo aseguran en alto, de la barandilla, para evitar que, en caso de caída, acaben en el Támesis, moján-

dose de seguro.

Bueno, nuestro joven huérfano, hijo de un banquero, está despistado y es incapaz de sustituir a su padre en la dirección de la empresa. Lamentablemente, ha llevado hasta ahora una vida irreflexiva y alegre, despreocupándose de aprender la técnica compuesta de pastelear en las finanzas y en la política. Debe pues poner remedio rápidamente, y sus parientes deciden confiarlo a un maestro extraordinario, un jesuita. El pretexto satírico está claro. Pero en Francia, en esa época, nadie se podía burlar de los jesuitas. No es como ahora, que meterse con un jesuita es algo que pueden hacer hasta los niños pequeños. Entonces, cae sobre el texto de Molière el peso de la censura, al grito: "Búrlate del troglodita, pero deja en paz al jesuita". Molière, cabezón, no cede. Se le ocurre una idea genial: utilizar a Scapín. Piensa resolver el problema con un "escamotage": sustituir al prelado por un personaje cómico de la compañía que trabajaba en su teatro. El actor que interpretaba el papel de Scapín era un maestro del grammelot, hablaba en falso francés monólogos enteros, pronunciando como mucho diez palabras en la auténtica lengua, el resto era puro invento onomatopéyico, como trataré de demostrar ahora. Molière decide que Scapín interprete el papel del maestro que enseña los trucos del oficio al joven señor. Se imagina que cuando el esbirro, el policía, venga para comprobar que ha respetado la censura y para redactar el informe, tratará desesperado de descifrar las palabras que el actor dice en el escenario, y al no conseguir pillar ni una, acabará, maldiciendo, por romper el informe, saldrá del teatro... y quizás también de la policía. El invento funciona de maravilla.

## *Pelucas, encajes y capas*

Scapín, maestro extraordinario en el papel de viejo criado de casa, hombre de gran experiencia y sabiduría, enseña ante todo cómo hay que comportarse en sociedad, empezando por la manera de vestir. En el siglo XVII, los nobles llevaban unas pelucas enormes con formas realmente grotescas. Basta con pensar en el retrato del Rey Sol, un cuadro inmenso: vemos una cabecita pequeña en el centro, todo lo demás es peluca. A los lados del cuadro hay algunos cuadritos que recogen los rizos que se desbordan del retrato. Este es el consejo de Scapín: "Nada de pelucas, nada de lazos, nada de perifollos, fuera, tienes que parecer modesto y humilde, así que recógete el cabello detrás de la nuca y basta".

En el siglo de Molière también exageraban con los perifollos y las "dentelles", como se llaman en francés los encajes, dentelles que adornaban los trajes de los nobles desde los "jabots", cascadas de encaje sobre el pecho que adornaban la camisa. Además, por debajo del chaleco brotaban encajes, a la altura de las pantorrillas lazos y cintas. Habían llegado a abrir cortes en las mangas hasta debajo de las axilas para dejar salir cascadas de encajes. Imaginemos qué tragedia debía ser para aquellos nobles hacer pis. Abarrotados de oropeles como estaban, iban rebuscando entre sus perifollos el instrumento adecuado... pero nada, sólo asomaban encajes. Al final, desalentados, pero con gran dignidad, se lo hacían encima. De ahí nació el famoso caminar del aristocrático francés...

> Realiza la pantomima del caminar, avanzando con las piernas rígidas, deslizándose lentamente y agitando

en progresión pie, tobillo y muslo, como para sacudir el líquido que baja por toda la pierna hasta gotear fuera del zapato.

Apremia Scapín al joven señor: "No, nada, no debes llevar encima toda esta pacotilla, fuera encajes; te bastará con un traje negro ajustado, con muchos botones, y, sobre todo, ¡cuidado con las capas!" En ese tiempo, príncipes, duques y señores en general cargaban sobre sus hombros unas capas de dimensiones descomunales. Había que tener mucha fuerza física para llevarla. Parece ser que los enanos de la corte lograron su éxito con los nobles gracias a la secreta ayuda que les prestaban, acuclillándose bien ocultos entre los pliegues para sostener el peso de las capas.

Pero el verdadero problema de las capas surgía cuando soplaba un fuerte viento, porque se inflaban como grandes velas, que se llevaban volando a los nobles que a menudo desaparecían entre las nubes. De muchos no se ha vuelto a saber nada. En Francia, la gente, antes de salir, escrutaba el cielo: "¿Hay algún noble volando? ¿No? Día tranquilo, podemos pasear". "¡No! –grita Scapín– ¡Nada de capas!" El criado sabio da a continuación una auténtica lección de arte oratorio. Es sabido que los aristócratas de la época, al conversar, movían manos y brazos como espadachines danzantes. Scapín muestra cuál es la gestualidad correcta, gentil y elegante, y cómo se debe evitar la típica chulería altanera de los nobles, su arrogancia y exceso de grandilocuencia. Muestra cómo interpretar la humildad, cómo parecer una persona esquiva y tímida, temerosa de las cosas del mundo, para mejor manejar el poder. Puede que la lección de Scapín sugiera un posible parecido con algunos personajes de nuestro mundo político, pero esto depende de la mala intención de cada espectador.

Para terminar, Scapín informará del empleo correcto de la justicia, entendida como máquina legal para destruir a los enemigos y competidores, que suscitan unas ansias irrefrenables de venganza. Demostrará, con sorpresa, que incluso el rito religioso puede utilizarse para manejar y controlar el poder. Voy a interpretar este fragmento tanto a cara descubierta como con máscara, para que podáis comprender la gran diferencia de acción y de esfuerzo gestual que ambos momentos conllevan.

## *Las máscaras respiran*

Ante todo, empleo una máscara que se parece mucho a la de Scaramouche. Es una máscara de cuero, fabricada por uno de los artesanos más grandes que existen: Sartori. La ha realizado sobre el calco de mi rostro, o mejor, sobre la medida de mi rostro, nariz incluida, ¡y no es ninguna broma contener unas napias como las mías! Entre mis muchas máscaras, de hecho hay algunas que no me puedo poner, no están hechas a mi medida, y me aplastan la cara, me impiden respirar y sobre todo imprimen a mi voz un tono equivocado. La máscara es como el zapato, si no te queda cómodo no caminas.

El cuero de la máscara se trabaja golpeándolo directamente sobre un molde de madera. Primero se moldea el prototipo en barro, luego se hace el calco en yeso, cuya forma se reproduce cincelándola en un bloque de madera compacta y resistente. Sobre esta forma se extiende un trozo de cuero, ablandado antes en agua, y se adhiere a la forma golpeando con unos mazos de raíz especiales. Se sigue moldeando con herramientas especiales –algunas con

punta, otras con la superficie graneada–, hasta obtener la máscara que se deja secar, para luego cubrirla con ceras especiales que la dejan sólida y también elástica. Y, sobre todo, capaz de "respirar". Lo del respirar no es una expresión abstracta. La máscara tiene que absorber tu sudor, además de vivir en simbiosis con tu respiración y tu calor.

Más adelante me pondré también ésta de nariz de rinoceronte y que llaman de Ruzzullo, una máscara napolitana muy graciosa, y luego la del Magnífico, negra, de cejas como cepillos. Esta máscara, aunque tiene la mueca típica del Magnífico, se presta a mi demostración porque, a pesar de su nariz más puntiaguda, tiene la "grimace", la mueca fundamental de Scapín. Lo importante es encontrar una gestualidad que pueda dar la justa medida del personaje. El Magnífico es el prototipo de la máscara de Pantalón, Pantalón de los Menesterosos, mercader veneciano, para entendernos, el que se mueve y gesticula de modo desmadejado y rígido al mismo tiempo, como un pavo, que avanza bruscamente, de pronto, levantando las rodillas, articulando vistosamente los pies a los tobillos y abriendo los brazos en gestos que recuerdan el movimiento de un pavo, y que en sus tiradas habla con tono nasal y saltitos de gallina, articulando el cuello adelante y atrás y, por tanto, moviendo los hombros a contratiempo, como todo ave de corral que se respete.

La máscara del Magnífico primordial tiene, en cambio, otra fisonomía –es muy estilizada, de pómulos marcados, ojeras hundidas, dos huecos redondos como ojos– y un carácter mucho más duro y severo. Es anterior en unos trescientos años a la de Pantalón. El personaje del Magnífico ha tenido gran importancia para la sátira, no sólo en Francia, sino también en Italia a principios del siglo XVII. Es la máscara romana por excelencia, que solía llevar el

Cantinella, un cómico de gran temperamento. El Cantinella solía exhibirse llevando las ropas y la máscara de este personaje, que era la caricatura de los grandes señores renacentistas, magníficos en ingenio y elocuencia además de cultura. Prepotente, agresivo, mezquino, había perdido toda la magnificencia de sus antepasados. Un miserable que ha perdido, además del dinero, también la dignidad. Siempre salido, se le puede considerar un auténtico obseso del sexo. Toda mujer que pasa es para él objeto de chistes, gestos y frases alusivas. Por otro lado, ya le presenté antes, al hablar del Arlequín falótropo.

En síntesis, esta es la modulación mímica vocal del personaje:

> Se pone la máscara y se exhibe en una serie de formas de caminar altaneras y fanfarronas, tropezones, carrerillas y bruscos frenazos. Todo ello sostenido por una especie de discurso en grammelot veneciano donde se adivinan expresiones insolentes, obscenidades gratuitas, maullidos de celo crónico. En algunos momentos se transforma en un gallo henchido, luego mima que se envuelve en la capa un gusano de seda.

Este es el personaje de que hablaba. Ahora me pondré la misma máscara para interpretar a un personaje muy diferente, para demostrar que la máscara y su carácter se transforman según la actitud general que se impone al cuerpo y la gestualidad diferente que se produce. En la exhibición del Magnífico, la postura de mi cuerpo tendía al balanceo del busto mediante oscilaciones desmadejadas, hacia adelante y atrás, el pecho sacado, la pelvis hundida, grandes giros de brazos y una vistosa movilidad del cuello y la cabeza. Por el contrario, en el caminar de Pantalón, aún empleando la misma máscara, estiro el cuello como un pavo,

los hombros encogidos oscilan a contratiempo, y sobre todo, utilizo una impostación contraria de la respiración y de la voz en falsete, de manera que las dos máscaras, aunque parecidas, asumen en los dos casos una fisonomía casi opuesta. Lo demostrará la interpretación del fragmento en grammelot.

## *Lección de Scapín en grammelot francés*

### *(Primera parte con máscara del Magnífico)*

Empieza presentándose con la típica actitud de noble, bien plantado, armonioso, y se describe a sí mismo como si fuera un maniquí. Empieza por la descripción mímica de la enorme peluca que lleva, subrayando sus numerosos rizos y tirabuzones, comentando los gestos con sonidos articulados que recuerdan el habla francesa. Describe la operación de cardado de la peluca, que se hincha más y más hasta tener las dimensiones de un globo enorme, que por el peso y el estorbo, casi le hace perder el equilibrio. La peluca le encierra la cara como una trampa. Se arranca mechones de pelo, desgarra la peluca, respira con dificultad, se quita cabellos de los ojos y la boca. Exclama perentorio: "Pas de Paruques!" Hace gesto de arrancarse la peluca y arrojarla al suelo. Describe su traje cargado de encajes y perifollos varios. ¡Es una invasión de encajes! Acusa un picor insoportable por todo el cuerpo. Se arranca los encajes de los tobillos, del cuello, de las muñecas. Grita: "Pas de dentelles!" Aferra en el aire una capa, se la echa sobre los hombros, la arrastra con esfuerzo. La capa se va haciendo cada vez más amplia y pesada. Con gesto amplio y poderoso agarra un pliegue y se envuelve todo en él, como en un capullo. Desde dentro corta la capa con una lama. ¡Está libre! Mima la llegada del viento que

hincha la capa como una vela. Con un contrapunto de sonidos y de maldiciones en grammelot, describe su vuelo, arrastrado por la capa enloquecida. Está volando, se está alejando en el cielo, cuando, de pronto, precipita. "Fotu! Pas de manteau!"

*(A cara descubierta)*

Mima que se viste con una modesta chaqueta, luego lanza una tirada enfática. Mueve los brazos con aires de gran personaje jactancioso y arrogante. Se interrumpe y grita: "Non!" Entonces, al contrario, empequeñece sus gestos, en especial los de las manos: se persigna. "Ça suffit de se signer!" Abre muchos los ojos representando a un exaltado presuntuoso. Guiña los ojos, imita a un miope. Camina desmadejado y con gran dificultad. Se arrodilla y reza. Habla, siempre articulando palabras incomprensibles, pero abriendo la mandíbula en muecas que caricaturizan a los oradores fanáticos. Se corrige empequeñeciendo la boca hasta hablar dentro de la nariz.

*(Otra máscara, la de la narizota de Razzullo)*

Se transforma de nuevo en el personaje engreído y arrogante. Mima un litigio con un personaje imaginario, al que desafía a duelo. Como un gran fanfarrón azota el aire con la espada, canta en burla y al final, con una tremenda estocada, ensarta a su contrincante. Gira la lama en la herida, la saca, prueba la sangre y comenta: "Pas mal!" Al instante se libera del personaje de fanfarrón criminal y vuelve a ser el criado sabio, quien muestra indignado al público la descortesía de ese comportamiento degollador: "Non! ¡N'est pas possible! Nous sommes des hommes, pas de bêtes!"

*(Máscara de un Zanni-mono)*

Interpreta la pantomima con grammelot, relatando una agresión perpetrada en la oscuridad de un camino

contra un enemigo imaginario. Mima que lo acuchilla y le arranca el corazón aún palpitante. Luego comenta con repugnancia la violencia y mima un coloquio cordial con un adversario al que demuestra comprensión y simpatía. Tiene luego un gesto de irritación que crece hasta la histeria. Se tranquiliza, rodea cariñosamente con un brazo los hombros del adversario, pasea con él, le escucha y comenta: "La dialectique! Ah, j'aime la discussion, le raffront. Oui, j'écoute. Oui, je suis d'accord!" Entonces, con un movimiento repentino, lo apuñala. Recuesta con dulzura el cadáver en el suelo, saca la lama y repite: "Je suis d'accord".

Conviene subrayar la diversidad de comportamiento y de interpretación a cada cambio de máscara. Adaptarse a la máscara requiere ejercicio y atención. Técnica, pero también instinto. Sentir encima una máscara de una estructura determinada, que confiere un particular aspecto y un carácter bien definido, conlleva la elección de modelos gestuales muy precisos. Las diferentes máscaras que me pongo durante el fragmento de la lección de Scapín me imponen un cambio continuo de ritmos, tiempos, y en algunos casos, incluso de tonalidad vocal. No sólo me veo obligado, por conocimiento y por instinto, a ampliar o disminuir el valor de los gestos y las actitudes, cambiando las progresiones rítmicas: apoyar sobre las piernas de manera vistosa y con flexibilidad, articular o balancear los miembros, o bien ponerlos rígidos con sacudidas secas, de marioneta. Hay momentos en que los brazos suben, giran o se aflojan, acortando el arco de las transiciones, según la máscara que lleve en la cara.

## *La narizota, un estorbo*

Me interesa mucho haceros notar un detalle que se produjo por una especie de incidente. En un momento de la pantomima, he tropezado sin darme cuenta con el brazo contra la narizota de Razzullo. Todos los espectadores lo han visto, y apuesto a que han pensado que se trataba de un gag preparado. No, ha sido una casualidad. Pero no lo he obviado, he repetido en progresión una serie de tropiezos con la nariz de mi máscara, creando un diálogo entre nariz, brazos, manos y espada, que ha condicionado toda la secuencia del duelo, redoblando el efecto grotesco. Repito: ha sido una casualidad. Nunca había interpretado el monólogo llevando esa enorme nariz, pero como se ha producido el tropiezo, de inmediato he sentido la necesidad de subrayar el incidente y desarrollarlo en progresión. Por tanto, un consejo constante: nunca obviar lo imprevisto... y nunca dejarse alterar.

Ya que estamos, abramos un paréntesis y hablemos de la ciencia teatral del incidente. Explotar el incidente, la casualidad de un suceso, forma parte de la tradición de la Comedia del Arte, y, antes aún, del teatro de los juglares. Comedia del Arte y teatro de los juglares son dos momentos históricos que se insertan el uno en el otro. No se sabe exactamente cuándo acabó la actividad de los juglares y llegó el momento de los cómicos del arte. No existe, en efecto, fecha alguna que indique ese tránsito. Lo que nos interesa es constatar que algunas maquinarias fundamentales de lo cómico existen tanto en el espacio de los juglares, como en el de la Comèdia de improvisación, hasta llegar a los clown y las variedades.

Los momentos más importantes, comunes a todos los géneros cómicos, o más bien fundamentales, son la improvisación y el incidente. Si examinamos un guión común, poco comprenderemos del juego cómico que incluye. Zorzi, en un ensayo incluido en el volumen *Arte de la máscara en la Comedia del Arte*, demuestra cómo los redactores de los guiones, de Scala a Biancolelli, y los cómicos de los siglos XVI y XVII, utilizaban una síntesis enmascarada, en algunos casos incluso secreta, casi para impedir que extraños a la familia o a la compañía pudieran entender el significado de sus notas.

Gracias a mi mujer, Franca, que es hija de arte, he podido conseguir grandes paquetes de guiones de la familia Rame de hace dos, tres siglos, y he podido entender algo sólo porque los actuales Rame conservan algunas claves de lectura, y por lo tanto pueden adivinar el discurso a través de las abreviaturas y las siglas. Y, sobre todo, tienen la suerte de poder recurrir a la memoria de cientos de situaciones cómicas, de chistes, que han interpretado o visto interpretar desde su infancia. Entre las numerosas abreviaturas y siglas los Rame me han indicado también las que aluden a incidentes provocados o que hay que provocar. A esa situación, a menudo imprevista, se aferraban en seguida cómicos y juglares para cargar de efectos o dar la vuelta a momentos bajos de la representación. A veces se organizaba el incidente de manera que los espectadores se sintieran protagonistas del espectáculo.

## *La avispa cómica*

Pandolfi cuenta en *Crónicas de la Comedia del Arte* una anécdota del actor Cherea, que es emblemática para comprender el peso que nuestros cómicos conferían al incidente.

Cherea, grandísimo actor de tiempos de Ruzante, mitad juglar y mitad cómico del arte, hombre de notable cultura, fue el primero en traducir a Plauto y Terencio, y sobre todo en llevar a escena sus comedias.

Se cuenta que Cherea representaba en Venecia una comedia de Plauto, una puesta en escena mediocre con momentos vivaces, pero que, en su conjunto, no conseguía despegar. En otras palabras, el público se reía poco. Pero una noche, justo cuando el protagonista entra en escena para decir el prólogo, una avispa insolente lo agrede, zumbando a su alrededor. Vuelve a empezar el prólogo, pero la avispa, realmente molesta, se le posa dentro de una oreja. Él la espanta, pero se le posa en una mejilla y luego se introduce dentro de una manga. El actor se agita, dando tortazos al aire. Acaba por abofetearse con violencia inaudita, pero no logra alejar a la avispa. El efecto es hilarante. El público, que se ha dado cuenta de la situación realmente divertida, rompe en carcajadas. Cherea, auténtico animal escénico, en lugar de perderse, aprovecha la batalla con la avispa. Fuerza los efectos, finge que la avispa se le ha metido por el cuello, espalda abajo. Se agita, se rasca. Se sobresalta como si le hubiera picado en la axila, introduce la mano por la manga, se queda encajonado, no consigue sacarla. En esa situación imposible, continúa interpretando impertérrito el prólogo. El público, en pleno ataque de risa, no capta una sola palabra. Pero Cherea sigue. Saca con

fuerza la mano de la manga, rasgando la camisa. Se hurga bajo la casaca en busca de la avispa, ya imaginaria. Se arranca la ropa, busca entre los calzones. Finge picaduras en los glúteos y otros puntos delicados, patrimonio de la virilidad. La avispa se ha ido, pero Cherea logra hacer creer al público que sigue ahí, más arrogante que nunca. Más aún, cuando el espectáculo empieza realmente, entran a escena otros actores, a su vez amaestrados, que fingen que la avispa los persigue. No contento todavía, Cherea mima que persigue a la avispa que baja a platea entre el público y con el mayor desparpajo, con el pretexto de querer matar al insecto, abofetea a algún espectador. El espectáculo, lógicamente, va "de puta pena", como se dice, pero el éxito de la noche es increíble.

## *El falso incidente*

Al día siguiente la compañía se reúne para ensayar. Fabrican, con el truco de la crin de caballo más trocitos de tela con pequeñas plumas, un par de avispas casi perfectas. El incidente de la avispa cargante será retomado tal cual, empezando por el prólogo. Introducen la avispa hasta en la escena de amor. Hay un litigio por cuestiones de honor, y se oye el zumbido del horrible insecto. Todos saltan, se agitan, parecen bailar enloquecidos. Al final la comedia ya no llevará el título de Plauto, y se llamará *La Comedia de la Avispa*. Un incidente externo ha sido fundamental para renovar la maquinaria cómica.

Pero el incidente no sirve sólo para derribar esquemas rancios; es útil sobre todo para romper otro esquema nefasto, el que reduce al espectador a simple "voyeur". Y esto hay que explicarlo.

## *Derribar la cuarta pared*

Gran parte del teatro, incluso moderno, está concebido para condicionar al público a un estado de ánimo de total pasividad, empezando por la oscuridad total en la sala, que predispone a una especie de anulación psíquica, y, por el contrario, produce una atención de índole exclusivamente emotiva. Nos encontramos siguiendo lo que ocurre en el escenario como si estuviéramos al otro lado de una cortina, una cuarta pared que nos permite ver, no vistos, la sucesión de hechos privados, historias íntimas, a veces escabrosas, que nos disponemos a escuchar con una actitud de "luces apagadas", en la oscuridad, casi como espías atraídos por un placer morboso, típico del "mirón".

Pues bien, la preocupación por romper la idea de la cuarta pared era ya obsesiva para los cómicos del arte. El propio Molière había concebido la renovación del teatro francés partiendo de la intuición realmente revolucionaria de los teatreros italianos. He mencionado ya que su maestro fue Scapín, máscara que el propio Molière había interpretado a su vez. Y partiendo de la experiencia vivida en el clima creado por los cómicos del arte, comprendió en seguida la importancia de la implicación también física del espectador. Para empezar, prolongó el proscenio hacia adelante. Cuando muchos teatros fueron construidos, el proscenio llegaba hasta la línea, hoy imaginaria, que une los dos primeros palcos enfrentados fuera de la embocadura: es la posición ideal para un actor que interprete textos no intimistas, sino, por el contrario, épicos y auténticamente populares, ya que le proyecta físicamente hacia la platea, entre

el público, completamente fuera del arco escénico, del marco que delimita y encuadra la escena propiamente dicha. Este espacio se llama, de hecho, "avanscena" o proscenio, y hasta ahí hizo Molière que avanzaran los actores.

Molière solía repetir: "Un actor de talento no necesita elementos particulares que lo sostengan, ni una escenografía compleja a sus espaldas, ni sonidos de efecto, ni ruidos de fondo especiales. Si sois actores sensibles y de buen oficio y si el texto es válido, con vuestra voz y vuestro cuerpo deberéis hacer sentir que es el alba, que fuera llueve, que hace viento, que hace sol, que hace calor o hay tormenta: vosotros, sin tener que recurrir a maquinarias, a efectos de luces, a planchas de metal sacudidas para hacer el temporal o al rulo con arena para hacer viento y lluvia". (Molière odiaba todos los puntos de apoyo del "parece de verdad"). Yo pienso que muchos directores, hoy, deberían aprender a prescindir de sofisticadas instalaciones estéreo y aparataje luminoso tipo guerra de las galaxias. Braque decía a sus discípulos pintores: "Demasiado color = ningún color".

## *En los confines del imperio*

Ahora, antes de pasar a otro tema, quiero cerrar el discurso sobre el grammelot. He mostrado cómo aprovechaban los antiguos cómicos este hallazgo onomatopéyico, pero seguramente alguien se preguntará: "¿Existe hoy en día la posibilidad de usar el grammelot? ¿Dónde, cómo, en qué situación?" Hace unos años, logré poner en pie –nunca mejor dicho– un grammelot de cadencias americanas. Hoy el inglés, sobre todo el que se habla en los Estados Unidos, se ha convertido en la lengua del imperio, no hay nada que

hacer: es la lengua dominante en sentido absoluto. Y este hecho provocó una especie de ansia de adulación lexical; podemos notarlo en muchos periodistas que, disfrutando como enanos, no pueden dejar de introducir por lo menos quinientos cuarenta y cinco términos de jerga americana en cada artículo: look, scoop, mood, network, match, meeting, feeling, work-shop, etc., a menudo sin venir a cuento. Esta idiotez indica, exactamente, que nos encontramos en los confines del imperio.

Sin querer ser catastrofista, en este imperio nos estamos dirigiendo sin darnos cuenta hacia una situación de guerra de las galaxias. Con el pretexto de los equilibrios de fuerza, se siguen atiborrando los arsenales de misiles cada vez más sofisticados y mortíferos. La atmósfera y la estratosfera alrededor de la tierra están plagadas de sondas, satélites, aparatos sofisticados, estaciones de control. De vez en cuando se escapa un misil, derriba un avión de línea o cae sobre zonas habitadas. Es el precio que hay que pagar por el progreso de la ciencia. Prácticamente a diario oímos hablar del riesgo que corremos, de saltar todos por los aires. Pero los responsables políticos nos aseguran que la situación está bajo control y que debemos estar tranquilos: los generales y los científicos son personas razonables. La verdad, es precisamente la manera de razonar de esta gente... que se asemeja terriblemente a la imbecilidad... lo que no me inspira confianza.

Pensando en el clima y en los personajes, se me ocurrió hacer un monólogo en grammelot norteamericano sofisticado, situado en una conferencia de alto nivel científico. Quien da la conferencia es un ilustre físico nuclear electrónico, un gran tecnócrata que explica la alta robótica, o ciencia de los robot, con la descripción comparada de los circuitos, los "relais", los ordenadores, para pasar después a

ilustrar la historia del vuelo humano, describiendo uno de los primeros aviones de hélice con motor de explosión, hasta llegar a los reactores y a la descripción de un misil de gran alcance, de esos, para entendernos, que nos han instalado, para nuestra seguridad, en la base de Comiso, aunque parece ser que poco a poco los irán situando por toda Italia, disfrazados de campanarios para no llamar la atención. Espero que pongan alguno también en el Vaticano, para apremiar emotivamente al gran viajero... ya sabéis de quién hablo... Woytila, un personaje que amo profundamente, por su exuberancia, su impulso, su amor por la tierra, en el sentido primario del término: el beso de este papa al suelo de cada país que pisa.

## *El beso del papa volante*

Lo vi hace tiempo en España. Estaba actuando en Madrid, y fui aposta al aeropuerto para verle bajar del avión. El aeropuerto estaba abarrotado de fieles, y por fin se vio asomar entre las nubes el avión del papa: un DC 10, ¿sabéis de qué aviones hablo? Los DC 10 son esos que van perdiendo motores, alas y otros accesorios como si fueran confettis. En cambio, este del pontífice, nada, siempre entero, daba una sensación de integridad y potencia asombrosa. Tieso, amarillo y blanco con un gran solideo en la cabeza, tanto que un fiel algo tuerto y fanático dijo en seguida, señalándolo: "Es el papa". "No, –trataron de explicarle– ese no es el papa, sino el avión en el que viaja el papa". "No –insistió, tozudo– ese es él, Woytila volando". Tratamos de hacerle razonar: "Mira, que no es él: el papa no tiene tantas ventanitas". Se quedó un poco perplejo,

pero creo que no logramos convencerle del todo.

El gran jet se posó en la pista, llegó a la gran explanada y en seguida apoyaron al avión una gran escalera con veinticinco peldaños. Se abrió la puerta... normalmente, cuando viajan personajes importantes, primero aparece el capitán con las azafatas, luego los secretarios, ministros... con Woytila, en cambio, se abrió la puerta y apareció él, el papa, el primero, hermosísimo, esa cabeza de cabellos plateados, los ojos brillantes... esa naricilla respingona... el cuello poderoso, unos pectorales magníficos... los músculos y el abdomen bien dibujados, un fajín que le rodeaba las caderas, una capa roja que bajaba hasta sus pies: Superman.

Empezó a oscilar, uno... dos..., como si estuviese tomando carrerilla para despegar. Los españoles retenían el aliento. Algunos se arrodillaban: "¡El papa vuela!" Ya lo veían: ¡BRUUMMM!, librar el vuelo, los brazos abiertos, las faldas revoleteando y un humo amarillo y blanco saliendo de las faldas y escribiendo en el cielo: "¡Dios está con nosotros!" Por desgracia, en cambio, hubo un cardenal atolondrado... (Eh, es verdad, estoy contando un suceso que ocurrió realmente y salió en la televisión). Lo vieron todos... él así, tendido hacia adelante, y a sus espaldas un cardenal que, tan tranquilo, habla con otro y pisa con los pies la cola de la capa. El papa, bloqueado, casi se ahoga. Y he aquí la fuerza del personaje: Woytila dilata los músculos del cuello (ha sido albañil, obrero, se nota mucho) y... hace saltar el lazo de la capa... se lanza en picado escalera abajo a una velocidad increíble... nadie consigue bajar escaleras con la rapidez de nuestro pontífice... un descenso increíble... pero entonces ocurrió un hecho imprevisto... perturbador: no vio los últimos diez escalones. En su ansia por el beso, ¡no los vio! La escena fue cortada de la emisión en directo, fue diferida. Pero yo que estaba la vi, y la disfruté.

Bajó en picado... en vertical, con la cara. Y aterrizó con los dos dientes incisivos superiores, arando literalmente el suelo: una zanja de tres metros. Luego besó la tierra: ¡había que verlo, con qué carga sensual, con qué placer erótico, realmente turbador! Tanto que la tierra empezó a estremecerse: ¡"Oh nooo!", un espasmo, un orgasmo fantástico! Hubo un conato de terremoto, os habréis enterado, inundaciones, la de dios. ¡Ese Woytila, qué fuerte!

## *¡Callad! Habla el tecnócrata*

Pero dejémoslo por el momento, y pasemos a la lección de alta tecnología, impartida por un científico extraordinario a sus discípulos y a otros científicos de su nivel. Esta pieza grotesca data de los años de la guerra fría, pero ¿estamos seguros de que es un discurso ya superado?

Yo seré el conferenciante, y los espectadores deben imaginar que son a su vez científicos, cocos privilegiados capaces de seguir tranquilamente mis discursos en un lenguaje compuesto de términos técnicos bastante oscuros y misteriosos, una especie de jerga del lenguaje elevado. Comenzaré, como ya he mencionado, hablando de robótica y de ordenadores, y se entenderá todo, porque todos saben qué son y cómo funcionan –por supuesto, siguiendo con la ilusión de que estamos entre científicos eméritos–; después, en un salto atrás, describiré el avión de motor a explosión, y luego el cohete en el que se instalará el propio científico para partir hacia la estratosfera... y luego veremos. Ahora bien, siguiendo con el discurso sobre el ejercicio del grammelot, ¿cuáles son los términos, las palabras que hay que resaltar?... yo no sé inglés, conozco esas expresiones que

emplean los turistas trogloditas: buenos días, buenas tardes, qué tal, cuánto vale, tengo sueño, tengo hambre, nada más. Pero en este caso he aprendido una docena de términos para recalcar las citas de que he hablado a propósito del cuervo y del águila. Conviene prestar mucha atención a este detalle. Quien se interese por el juego puede ejercitarse, tal vez en casa con sus amigos, y comprobará que, una vez haya entrado en clave, si logra articular sonidos y cadencias creíbles, los convencerá de que ha hablado un auténtico idioma. Empezamos ya la lección del gran tecnócrata, dirigida a esta extraordinaria reunión de grandes cerebros...

Se coloca frente al público sonriendo seductor y seguro de sí mismo, pero en plan "natural". Con la mirada hace una panorámica, como si quisiera reconocer a cada asistente. Luego, casi humilde, comienza una tirada introductiva, que deja adivinar una especie de bienvenida a los presentes. Se le escapa un lapsus o una metedura de pata, se comprende por la velocidad con la que se corrige, ríe azarado, pide perdón. Prosigue enumerando términos complejos que repite, preocupado de que se le malinterprete, incluso indica, silabeando, la pronunciación adecuada, hace juegos de palabras, y divertido, ríe satisfecho. Vuelve a ponerse serio, para describir una compleja maquinaria. Dibuja en el aire mecanismos a base de tubos, relais, compresores, bobinas que giran a gran velocidad. Indica los ruidos, zumbidos, chirridos, graznidos, petardeos, estruendos y pequeñas explosiones. Al final de la secuencia saca de la máquina un rótulo imaginario, que lee. Decepcionado, lo rompe. Después comenta, desgranando un apretado rosario de sonidos... hace una larga pausa, escrutando con intensidad al público, y pregunta: "Did you understand?" (¿Habéis comprendido?) Reanuda dibujando en el aire una máquina volante con alas que se agitan, al estilo de Leonardo, y mima que se monta encima y pedalea como un loco. Da la impresión de que remonta el vuelo. Se escora, planea, se remonta, cae con un gran estruendo.

Mima que se levanta y se libera de un armatoste con rabia y desprecio, lleno de sarcasmo. Se ríe. Vuelve a dibujar otro aparato: esta vez se trata de un monoplano con motor de explosión. Describe sus dimensiones, forma y equilibrio, incluyendo los timones de dirección y de profundidad y la hélice que indica con el término correcto de "propellar". Pone en marcha el motor haciendo girar la hélice e indicando su sonido: treee, tretreeee... Mima que presiona girando una manivela de arranque. El motor se enciende petardeando: pro, to, proto... Repite al tiempo el sonido de la hélice: ffreee... Luego el motor: proto-pro-to-ti-ti-te. Regaña al motor como si fuese un niño impertinente que no respeta las reglas. Le dice, por supuesto en grammelot: "No, la hélice hace tre, tre-e, tú en cambio tienes que hacer prot-pro-to-to. Sólo: pro-to-to... ¡No protite o pro-to-ti-tu! ¡No te vayas por las ramas!" Vuelve a empezar, primero con la hélice, luego con la manivela de arranque. Esta vez los petardeos del motor son correctos: pero dura poco. El motor se atasca, se sobresalta, emite sonidos poco educados, se interrumpe, vuelve a arrancar bajo tono, hasta apagarse. El tecnócrata le apremia con aprensión, lo mima como a un niño que está empezando a balbucear. Le hace cosquillas cariñosas poniendo vocecitas. El motor se recupera. Felicidad del tecnócrata. En la euforia, el motor lanza unas notas de marcha triunfal. Luego, al instante, empieza a fallar, tose, emite gemidos. Y, ante la consternación del tecnócrata, "estira la pata". Tose y petardea, suelta gotas hirviendo a la cara del científico desalentado. Luego emite un sonido como de vapor que se apaga en un estertor final. El motor se desinfla, extenuado. El tecnócrata gime hasta llorar. Después se recompone, mima que quita el tapón del depósito del carburante: huele, mira dentro. "Claro que no andaba, ¡está seco! Ni una gota". Enfurecido, se dirige a un asistente imaginario y lo embiste con una cascada de improperios, a base de sonidos guturales mezclados con palabras auténticas y muy sabidas: "Damn it, shut up, fuck off, bastard". Se adivina el sentido del discurso: "Maldito, cómo pretendes que la hélice haga trre-

ee-e y el motor pro-po-to-po si no le pones gasolina, imbécil, asesino de motores, irresponsable. ¡Te voy a echar! Haz el favor de callarte, bastardo". Farfullando, agresivo, mima que agarra la manguera de un distribuidor de gasolina, introduce la boquilla en el depósito, acciona la bomba. Vacía el líquido hasta la última gota. Comprueba, atisbando en el depósito. Enrosca el tapón. Gira la hélice de arranque, moviendo la manivela. Arranca la hélice, y el motor. Satisfecho, el tecnócrata enfatiza la belleza de los sonidos bien marcados: "tree-ee-prot-to-to-tree-pro-to-tre". Esboza casi un ritmo de rock. Pero de nuevo algo va mal. Más atascos, hipos y petardeos groseros: "pot-pit-pee-put-pet-to-tu-ta... pot... potop... pi-pit-peee... pi". El tecnócrata apremia, anima, balbucea al unísono con el motor que ya no aguanta más. Ultima explosión que le ducha la cara. El motor expira desinflándose: "chii-eh-chi... iit". El científico mira en derredor, desesperado. En un arranque de ira pega una patada al motor. Al instante el petardeo se reanuda con ímpetu: "pot-pro-to-po". El profesor exulta, mima que empuja el avión hacia la pista. Da órdenes para que esté libre. ¡Atención al despegue! Se dirige al público con gestos y cadencias de preocupación. Parece decir: "Encogeos, cuidado, que hay peligro, puede ocurrir que al remontar el vuelo el avión os pase por encima de las cabezas y se lleve alguna que sobresalga". El avión arranca. Se eleva. "Propo-po-potruoo-troo". El petardeo se convierte en auténtico zumbido de motor. El tecnócrata indica mimando la ascensión del monoplano. Gira. Mirando hacia arriba, sigue extasiado las evoluciones del aparato. Vuelve a imitar el zumbido que se transforma en una especie de rugido que sube, baja, se aleja. Silencio. Un momento de pánico. Otra vez el rugido. Baja en picado, casi lo embiste. El avión remonta el vuelo tras haber rozado el suelo. Y otra vez, arriba, otra pasada a ras de tierra. El profesor se acuclilla, se pone en pie, sigue girando la cabeza, evoluciones enloquecidas. Vuelve el avión. Se lanza en picado. ¿Recupera altura? ¡No! Se estrella, cayendo al suelo con gran estrépito. Ultimo "prot-to-prot...", y es

el fin. El profesor tiene un impulso histérico pero se controla y ordena, perentorio, a los técnicos que preparen el gran cohete. Mima una acción coral. El misil está en la rampa. El supertécnico mima que sube por una larga escalera. Está eufórico, habla rítmicamente. Su monólogo se convierte en un canto triunfal que imita *America, America*. Se interrumpe, ha alcanzado el vértice de la escalera, justo en la cúpula del misil. Mira hacia abajo. Le da vértigo. Se ata con una correa a la escalera. Mima que abre una puerta en la cúpula. Observa los aparatos en el interior. Controla, describiendo en el grammelot científico los diversos instrumentos, mueve palancas, gira manecillas. Cierra y baja rápido por la escalera, escurriéndose como los bomberos. Empieza a vestir la escafandra. Se pone primero unos calzones. Cierra la cremallera. La cremallera se atasca a la altura de la ingle, pellizcando una parte delicada y sensible del oropel que hay debajo. Grita desesperado. Cierra la cremallera con cautela. Lo consigue sin problema. La vestición se completa. Hace que le bajen el casco, abre la ventanilla delantera, respira voluptuosamente. Cierra. Agarra unos tubos y los inserta en los tapones correspondientes. Uno en el pecho, a la altura del corazón, uno en el casco, que corresponde a la boca, uno abajo entre los muslos. Comenta mientras los enrosca con gemidos de aprensión. Le introducen un último tubo con prepotencia entre los glúteos. Abre los ojos espantado. Maúlla. Emite un gran suspiro: "Oh, yes". Mima que le sitúan en la cápsula de mando. Se sienta en la butaca. Engancha e inserta los cables y tubos de acoplamiento. Prueba y controla los instrumentos: baja palancas, aprieta botones. Se encienden las luces, se oyen sonidos, silbidos, aparece incluso un reloj de cuco. Suena el teléfono. Contesta. Es mamá. Diálogo cariñoso del clásico muchachote americano. Emocionado, exaltado, pudoroso, bromista, tranquilizador. Otro control. Una secuencia de sonidos casi sincopados con cada gesto del supertécnico, que aprieta un sinfín de pulsadores. Los sonidos se hacen más armoniosos hasta transformarse en una pieza de jazz con contrabajo y trompetas. El profe-

sor se recupera. Reaparece el cuco impertinente. El profesor, rapidísimo, saca una pistola y dispara. Lo derriba. Estamos listos. Todo está OK para la salida. Empieza la cuenta al revés. El ritmo es cada vez más rápido. Llegamos al cero. ¡Salida! Explosión. Sobresalto. Temblores. Sacudidas. El supertécnico mima la pérdida de conocimiento. Se siente aplastar, enroscar, se recupera. El misil se escora, brinca. Algo no marcha según el programa. Una explosión. Un pedazo del misil se suelta. Pierde otras piezas. Parece un fuego artificial. El supertécnico observa, horrorizado, cómo se despieza la máquina. En una secuencia de sonidos y estrépitos, silbidos y petardeos, todo se desmenuza. "¡Blim! ¡Ramp! ¡Strump! ¡Slim! ¡Slam bin bon spom pim tung strattaapum patatrac uau!" Y para terminar, un tenue "pot-pot-pot"... que se apaga. Alarido final desesperado del tecnócrata que huye con los brazos tendidos anunciando el desastre.

## *Grammelot en directo*

Debo confesar que uno de mis sueños secretos es el de conseguir algún día a entrar en la televisión, sentarme en el sitio del presentador del telediario y hablar, durante toda la transmisión, en grammelot... Estoy seguro de que nadie se daría cuenta.

Recita un breve grammelot italiano sobre la actualidad política.

Podría continuar, impertérrito, media hora más.

Pero volvamos a la gestualidad de los cómicos. Más de uno se estará preguntando: "¿Pero por qué ha querido resaltar el discurso sobre la Comedia del Arte?

## *Estudiar para creer... con reserva*

Parece una pregunta algo capciosa. Pero, pensándolo bien, no lo es tanto. Como decía en la introducción, hay actores y teatreros que desprecian este género hasta declararlo inconsistente, fruto de la fantasía. Pero estudiando y analizando con investigadores muy serios y preparados como Marotti, Tessari, Gambelli Mendolesi y otros, me he dado cuenta de que este snobismo y desprecio hacia la comedia del Arte se debe, en gran parte, a la ignorancia. Es típico de mucha gente de teatro presumir de enjuiciar y hablar de todo de oídas, soltando tópicos fanfarrones, sin verificar, buscar, masticar y, quizás, digerir mediante la práctica. Se emiten sentencias en todo momento y sobre cualquier tema teatral. Es una actitud imbécil, como de imbéciles es no preocuparse por las propias raíces históricas, étnicas, antropológicas. "Yo vivo ahora, soy moderno, ¿qué me importa lo que ocurrió antes?" Un tal Gramsci, hoy ya no tan de moda, decía: "Si no sabes de dónde vienes, es difícil que sepas a dónde quieres llegar".

Con respecto a la Comedia del Arte y cómo leerla, he descubierto que no basta con atenerse a los clásicos manuales sobre el tema, sino que hay que lanzarse a una auténtica investigación, tratando de descifrar los libretos, que son numerosísimos, comparándolos y cotejándolos, sobre todo en lo que concierne a la interpretación, a menudo misteriosa, de los chistes, con las soluciones cómicas del llamado teatro menor: las farsas populares del XIX-XX, el teatro de variedades, la revista, los espectáculos de clown e incluso los cómicos "mudos". En estas formas de lo cómi-

co se ha trasvasado gran parte del material de la Comedia del Arte.

Para terminar, la práctica es el mejor medio para aprender a leer todo texto teatral. Y la práctica, en el teatro, se adquiere no sólo interpretando textos, sino también siendo espectadores como los demás, sobre todo de teatreros con mucha experiencia, además de talento. Personalmente, yo me he formado la base del oficio quedándome noche tras noche, meses y meses, entre cajas para espiar a los actores más expertos de las compañías de variedades con las que he hecho mi aprendizaje. Esto lo digo sobre todo para los actores jóvenes: id a aprender, aunque sea fisgando entre cajas, aunque el director se mosquee y os eche. Quedaos ahí, controlando y siguiendo al actor profesional. Tratad de descubrir cómo se las arregla en los momentos difíciles, cómo sube, cómo siente al público, cómo "arregla" el texto según la respuesta de la gente, cómo estimula e imposta los ritmos, cómo acierta con las pausas y los contraritmos. Creedme, esa es la mejor escuela de teatro a la que asistir.

## *Nadar como un violín*

El actor que tiene al público encima es como el violinista virtuoso, que no mira siquiera sus dedos cuando toca, y menos aún controla el arco. Siente las notas que van, escucha su regreso, su andadura: jamás veréis a un gran maestro del violín o del piano mirando el teclado, atisbando el instrumento; el instrumento se ha convertido en parte de su cuerpo. Así como un buen mimo no se mira nunca las manos, no necesita controlarlas. Lo mismo hace el gran actor con su voz y su cuerpo.

Otro elemento importante que conviene considerar es la cantidad mínima de salpicones que se lanzan. Por salpicones no me refiero a los que produce el exceso de saliva, o pronunciar con presión excesiva las P y las B, que en mí, por ejemplo, son extraordinarias: hay gente que se niega a sentarse en las primeras filas cuando actúo. Ha ocurrido que algún espectador se acatarrara por la tremenda ducha que le estaba soltando. Pero no hay que preocuparse, es una salivación honesta... y además, escupir forma parte de nuestro oficio, más aún, es un hecho esencial. Ay del actor que produce poca saliva, se le rompe fácilmente la voz, le cuesta cambiar de tonos, se atasca: es como un motor sin aceite lubricante. Pero no quería referirme al problema del riego. Hablaba de salpicón en el arte de la natación y del remo. Salpicar y enlodar son palabras de la jerga teatral, para indicar a esos actores que chillan y gesticulan sin medida en el escenario. Estas expresiones nacen de la observación del mal nadador, que agita brazos y piernas como un barco, produciendo un follón de olas y salpicones. El verdadero nadador con estilo es el que en el agua logra desarrollar una fuerza extraordinaria sin dar sacudidas inútiles: parece hacerlo sin esfuerzo, se desliza rápido y ligero y no lanza al aire ni una sola gota de agua. Su potencia está en la coordinación y en la máxima economía de gestos; por el contrario, el aficionado arremolina los brazos, da puñetazos y manotazos como para montar una enorme mayonesa, y sigue en el mismo sitio, o bien casi se ahoga. Así es en el teatro. El que no sabe actuar se desgañita y bracea, descontrolado. El que no posee sentido de la representación enronquece y se desgarra completamente la voz, se le escapan falsetes chillones y habla con la nariz. Además, no mantiene ni los ritmos ni el tiempo, y dice su papel sin escuchar a los demás, y menos aún al público. El resultado produce un efecto nefasto en quien escucha, porque da la sensación de

un esfuerzo inhumano. En el teatro, el intérprete debe por el contrario dar la impresión de hacerlo todo sin esfuerzo y en desconcentración total. Esto no quiere decir que haya que "pasar", recitar bajo tono. Al contrario, hay que aprender a actuar con perfecto equilibrio y control, desarrollando gran potencia en una progresión atenta, programada, situando cuidadosamente pausas y respiraciones, hasta dar la impresión de que no se hace esfuerzo alguno. He visto –por no mencionar nombres– a Gassmann salir de escena después de un espectáculo y desplomarse en una silla, completamente hecho polvo, mientras que en escena durante toda la función parecía que no le costaba nada... eso quiere decir oficio y talento.

En resumen: para realizar con dignidad este oficio, para llegar a ser buenos teatreros, la clave está en comprometerse a adquirir todos estos elementos de conocimiento, y esto viene del estudio, de la observación directa, de la práctica. En conclusión: huir de prejuicios, evitar perseguir la moda, si no quieres encontrarte con el culo al aire. Estar vinculado a nuestro tiempo, incluso cuando se trate con material del pasado. Rechazar las definiciones, las categorías de importancia, es decir, las clasificaciones de tipo aristotélico para entendernos, según las cuales en la escala de valores primero está la tragedia, después el drama, luego la comedia y así seguido, hacia abajo hasta el teatro de marionetas, el saltimbanqui, el payaso.

## *Hamlet o el bufón*

Cuando empecé a hacer teatro, el género de los clown, por ejemplo, se relegaba al espectáculo infantil en todos los

sentidos. Ante este esquematismo estúpido, en seguida me entraron ganas de echar todo por los aires. Personalmente yo no entré en el teatro con idea de interpretar *Hamlet*, sino con la aspiración de ser un clown, un bufón... pero en serio. En esos años, en París, tuve la suerte de asistir a una muestra de tres días de clown que venían de toda Europa, y se exhibían en números fantásticos. Pues bien, la mitad de lo que vi esas noches lo he encontrado después en los textos de los juglares, en las fiestas atelanas y en las farsas antiguas.

## *"Jugulares scurrae"*

Llegamos ahora, a propósito de investigación y de método para leer los textos, a una juglaría, una pieza de juglar que está en el origen de nuestra poesía. Traté este tema hace muchos años, en las primeras representaciones de *Misterio bufo*, pero me parece importante volver a plantearlo. Entonces yo empezaba el espectáculo sobre los juglares analizando de forma divertida, junto con el público, el texto de *Rosa fresca aulentissima*, que nos recuerda el colegio por ser el estrambote heptámetro en las primeras páginas de la antología que recoge la gran poesía italiana de la Edad Media. En efecto, en el libro de Ricciardi encontramos como primer fragmento el "ritmo cassinese", y a continuación *Rosa fresca aulentissima*, más o menos de 1225. La fecha se intuye por una ley de la que hablaré en breve.

Bien, estamos en tiempos de Federico II de Suevia. En la corte de este emperador está creciendo un importante movimiento cultural. No voy a enumerar a todos los científicos, filósofos y poetas que frecuentaban la corte e inicia-

ron ese clima cultural, soporte del nacimiento del Humanismo. No temáis, no voy a dar una clase sobre la poética anterior al "stilnovo", sólo quiero introducir el argumento que me interesa, o sea, cómo leer un texto que en el colegio nos han propinado siempre con trucos y preparación. No he descubierto yo esa trampa; ya De Bartolomeis, Toschi y el propio De Martino nos habían proporcionados los ingredientes necesarios para distinguir correctamente el discurso, tampoco tan recóndito, que subyace en *Rosa fresca aulentissima*. Ante todo, estos investigadores nos han enseñado a leer esta y otras obras recordándonos que se trata de juglarías, o sea de textos que se interpretan con gestos, acciones, empleo de objetos y elementos escénicos, aunque escasos y alusivos. Por el contrario, para casi todos nuestros maestros, profesores y académicos, el gesto no existe. Nos enseñan a limitarnos a observar lo escrito, hay que leer lo que está en el papel, no perderse en proyecciones colaterales, fantaseando en busca de alusiones fuera de la escritura. Esto lo dicen muy claro. Ninguno se pregunta nuca: "¿Pero si aproximo esta frase a un gesto en contrapunto, no lograré subvertir el significado en clave grotesca?" Aparte que el sentido de la ironía o de la paradoja nunca ha formado parte del bagaje de estos ilustres estudiosos.

Haber ignorado tranquilamente que, con respecto al estrambote en cuestión, nos encontramos ante un texto que representar ante un público, ha sido la metedura de pata más gorda de estos académicos. Decíamos: *Rosa fresca aulentissima* es obra de un juglar. Pero ¿qué es un juglar? Es un mimo que, además de usar el gesto, se vale de la palabra y del canto y que, en la mayoría de los casos, no se sirve de la escritura para sus textos, sino que los devuelve oralmente, memorizando y a menudo también improvisando.

## *Gracias a los notarios y a sus escrituras*

Quienes redactaron los textos de los juglares no fueron casi nunca ellos mismos, sino los trovadores, o bien los escribanos, los clérigos y los notarios, que se recreaban en transcribir las baladas, los estrambotes y los contrastes que habían escuchado. Los códices que recogen la mayoría de estas transcripciones (Laurenciano, Pappafava), son auténticos códigos notariales, compendios de contratos y leyes. En la parte de atrás de estas actas, contratos y escrituras, el escribano o el notario habían apuntado, para su propio deleite, la pieza que habían escuchado la víspera en la plaza o en un patio, y no siempre la memoria les había ayudado del todo. Así, a menudo encontramos en dos códigos diferentes transcripciones diferentes del mismo contraste: son dos escribanos, pues, que han reflejado, por diferente memoria o por el placer de contribuir al momento poético, los mismos textos con amplias variaciones. Quede claro que estas obras no han llegado hasta nosotros por el compromiso consciente de querer transmitir la obra poética a la posteridad, sino tan sólo porque casualmente, en la otra cara de la página, estaba la escritura de un contrato que debía permanecer como testimonio para los herederos, documentando el acto estipulado. Un viva a los notarios y sus contratos. *Rosa fresca aulentissima* queda escrita en dos códigos: el Laurenciano y el Vaticano. Investigadores serios, como Pagliaro y Contini, están de acuerdo en atribuirla a un juglar. Pero de inmediato surge la controversia. ¿El nombre de este juglar es "Ciullo" o bien "Cielo" d'Alcamo?

## *Juglares "guarros"*

Es sabido que los juglares solían ponerse apodos de significado casi siempre procaz. Todos los juglares alemanes se hacían llamar con términos groseros: el peor es sin duda Arschwurst o Hanswurst, que no pienso traducir; con el nombre de Hanswurst se indicaban todos los juglares. También el apodo de Ohlenspiegel o Eulenspiegel se corregía al pronunciarlo para que tuviera un significado obsceno. Lo mismo puede decirse de los franceses. Los italianos no se quedan cortos: el nombre de Ruzante, el más grande de nuestros juglares, deriva de "ruzare", que en dialecto paduano significa ir con animales, aparearse con ellos en los lugares y tiempos que ellos prefieran. No se sabe si "ellos" son los animales, o los "ruzantes". La propia expresión de "juglar" viene de "ciullare", que quiere decir burlar y triscar, en el sentido de hacer el amor. Así que el "ciullo" es el instrumento príncipe para realizar ese acto, así que Ciullo d'Alcamo significa sexo masculino d'Alcamo. En el colegio seguro que no lo enseñan, y prefieren llamarlo Cielo, que es mucho más azul: así ya se trata de evitar que nuestro autor sea catalogado como juglar de plaza, y se le quiere elevar al rol de poeta, incluso de corte, de nombre evocador.

Los juglares actuaban siempre solos en el palco –o mesa–, incluso cuando representaban contrastes o respetos, es decir, en diálogos de dos personajes. Más aún, su don peculiar estaba en exhibirse en escenas donde aparecían ante el público docenas de diferentes personajes. Usaban ropa excéntrica, pero amaban también los disfraces: en un mercado, por ejemplo, saltaban de improviso sobre un banco (de ahí, probablemente, "saltimbanqui"), disfrazados de esbirro, de médico, de abogado, de cura, de

mercader, y ahí empezaban su actuación.

De Bartolomeis supone que, en nuestro caso, el juglar Ciullo se presentaba vestido de bohemio (los bohemios tenían en Sicilia la adjudicación de las gabelas): lo intuye por algunos datos del texto que luego veremos. Entonces los recaudadores paseaban entre los bancos del mercado, recogiendo las gabelas o impuestos por el derecho a ocupar espacio público. Para transcribir el importe cobrado, se colocaban en una extraña postura, con una pierna levantada y el pie apoyado en la rodilla, como las grullas. Luego alzaban el borde del faldón (clásica prenda masculina del siglo XIII), descubriendo un libro que tenían atado al muslo. Era el libro diario fiscal, en el que anotaban la cifra, con el nombre, apellido y firma del mercader. Ese gesto –el faldón, la alusión al libro– lo encontramos ya en las primeras frases del texto. Precisamente en esa postura inconfundible, el recaudador se dirige a la muchacha asomada a una ventana de un palacio rico, o mejor de un palacio de ricos. Empieza precisamente con la acción mímica alusiva. El joven se lanza desde el primer momento a ofrecer su amor:

*Rosa fresca aulentissima,*
*ch'appari inver la state,*
*le donne te desiano,*
*pulzell' e maritate.*

(Rosa fresca hermosísima
que apareces hacia el verano,
las mujeres te desean,
doncellas y desposadas).

"Rosa fresca hermosísima...", ¿a quién se refiere? El lector simplón se equivoca en seguida: "Se dirige sin duda a la

muchacha, es ella la "rosa fresca hermosísima". ¿De veras? Yo digo que la muchacha con las rosas no tiene nada que ver. Además, si analizamos, ya aparece un despropósito: la rosa fresca no aparece nunca en verano, si acaso en primavera, sobre todo en Sicilia. Si acaso, en verano se agosta, ya no está fresca y hermosa. En Alcamo, cerca de Palermo, en verano las flores se queman y secan. Sigamos con los siguientes versos. ¿Pero cómo es posible? ¿La muchacha despierta deseo en las doncellas y desposadas? Es un poco raro. No se puede ir contando: "Sabe, en aquel tiempo, en Sicilia, cuando una joven era realmente hermosa, todas las otras mujeres se volvían locas: ah, si pudiese tenerla entre mis brazos, esa rosa fresca... y disfrutar con ella". Los hombres, es normal, se contentaban con cualquier mujer (incluso un espanto), pero sólo las mujeres apreciaban a una rosa fresca y hermosa... No creo que semejante interpretación, aunque picante, pueda sostenerse. El profesor D'Ovidio dice: "Atención, ignorantes: "dómine te desiderano", que es el original en italiano medieval, se refiere a los hombres, los señores, ¡el amo-dómine, varón!"... o sea, "dómine ti disíano, pulzelle e maritate".

## *Los señores travestidos*

Los señores, tanto los "doncellas" como los "desposadas". La homosexualidad total. ¿Y por qué? Abandonemos un momento la cuestión, y sigamos. No, mejor retrocedamos. Tenemos que retomar el personaje del recaudador que, por cierto, se llamaba también "grue", "grulla", por la postura que he descrito antes. La clave del misterio está precisamente en el faldón: en siciliano de ese siglo, y quizás

todavía hoy, el faldón se llamaba "la stati". Entonces, el juego de palabras alusivo con trampa: la rosa "ch'apari inver la stati". El recaudador espabilado levanta el borde de la "stati", el faldón, y por debajo asoma una rosa: sí, había realmente una rosa, entre las páginas del libro, y era una costumbre, representaba un gesto ritual. Al entrar el bohemio, el florero regala una flor, posiblemente una rosa, al recaudador. Un gesto apaciguador. El rito quiere que el bohemio acepte y coloque la rosa entre las páginas del "diario", como marcapágina. Incluso se cree que en invierno metían una rosa de tela.

Repitamos la acción mímica: el juglar, disfrazado de bohemio, se coloca en la postura de la grulla, alza "la stati", el faldón, aparece la rosa fresca entre las páginas del libro. ¡Bueno, no hace falta una imaginación morbosa hasta la grosería para intuir que con ese capullo de rosa se quiere aludir a una parte animada del aparato sexual masculino! He ahí, entonces, la rosa tan amada y deseada por doncellas y desposadas, no por los señores, los "domini"... Bueno, por ellos también, pero en otra clasificación. Retomemos con los gestos apropiados: "Rosa fresca aulentissima/ ch'appari inver la stati" –y aquí el juglar levanta el faldón, y alude al capullo que aparece casi por sorpresa, con un guiño educado y pudoroso pero con mal disimulada satisfacción– "le donne te desiano/pulzell'e maritate". Bien, estamos en lo obsceno. Claro, este es un texto obsceno, completamente obsceno: pero en el colegio no lo pueden presentar de forma tan explícita.

Sigamos con el segundo verso, sigue hablando el bohemio. "No consigo dormir, por tu culpa, noche y día" (al instante cambia de interlocutor, dirigiéndose a la mujer, pero siempre recordando al primero). "Déjame salir de este fuego de amor, si tienes voluntad". Sabemos perfectamen-

te cómo las doncellas y desposadas logran hacer salir del fuego de amor a la rosa y a su dueño, no insistamos... si tenemos la voluntad.

## *Una noche en tus brazos*

La mujer asomada a la ventana contesta –pero atención, no es noble como tontamente creen algunos investigadores de tres al cuarto, así como, ya lo hemos visto, el joven enamorado no tiene nada de aristócrata. Ambos fingen hablar el lenguaje de los señores, pero está claro que están imitando ese habla afectado y falso. Así pues la muchacha se las da de gran dama, pero es evidente, sobre todo para el público, que se trata de una camarera, tal vez incluso una fregona asomada a la ventana del palacio. Así le responde: "No, quítatelo de la cabeza, jamás aceptaré hacer el amor contigo... mira, te lo digo claro, mala jeta: te resultará más fácil arar el mar... follarte al mar..." (se parece a la expresión: vete a hacer gárgaras, como se dice ahora). "Arar el mar, sembrar al viento, pero conmigo nunca llegarás a hacer el amor". Y el mazazo final: "Antes de aceptar hacer el amor contigo, me encierro en un convento, me hago "tonsurar" la cabeza". (Era costumbre que las novicias se raparan el cráneo al tomar el velo). "Así en el convento ya no me darás la lata... y estaré tranquila sin que me molestes".

"¿Ah sí? –responde el juglar, que sigue dándoselas de noble fanfarrón. –Si te vas al convento yo también voy al convento, no al tuyo, también me tonsuro la cabeza pero en un monasterio de frailes, allí estudio, me ejercito, y cuando tome las órdenes, voy a tu convento a confesarte, te confieso y cuando sea el momento: ¡Ñaca!" Ñaca no está en el verso, lo he añadido yo para ilustrar, pero está implícito. De hecho, la muchacha contesta indignada: "¿Ñaca a mí? Eres un infame. ¿Cómo te atreves? ¿A mí, que soy esposa de Cristo, hacerme un acto tan bárbaro y blasfemo? Antes que aceptar tu violencia, me arrojo al mar y me ahogo". "¿Te ahogas? Vale, tú te tiras al mar –apremia el bohemio– y yo también me tiro al mar; bajo hasta lo más hondo, te agarro de los pelos, te arrastro a la orilla, y ahogada y todo: ¡Ñaca!" La muchacha se queda estupefacta, y balbucea: "¿Pero cómo, muerta?... ¿ahogada?" Y dice con extraordinario candor: "Pero si no se siente placer alguno haciendo el amor con ahogadas". Es obvio que estaba informada. Una prima suya se había ahogado, uno pasó por allí, dijo: a ver qué tal... "¡Menudo asco! –comenta– ¡Mejor con un pez espada!"

Rápidamente, la muchacha lo agrede, trastornada: "Ten cuidado. Como intentes siquiera ponerme una mano encima, me pongo a gritar, con tanta voz que llegan mis parientes, y como mis parientes te encuentren mientras intentas violentarme, te dan leñazos hasta dejarte seco". Breve pausa. Sonrisa irónica del joven que sigue interpretando el papel del noble todopoderoso... por lo que replica (¡atención! repito exactamente lo que dice el texto original, aunque traducido): "Si tus parientes me encuentran, ¿qué me

pueden hacer? Una *defensa* les doy de dos mil augustarios: y tu padre ni me toca. ¡Viva el emperador, gracias a Dios! ¿Entiendes, guapa, lo que te digo?" ¡Y la verdad es que no se entiende nada! No se entiende porque no sabemos nada de los hechos históricos a los que se refiere claramente el verso, con referencias satíricas a la política de Federico II de Suevia y a las leyes que promulgó en aquellos años. Por eso podemos identificar la fecha de nacimiento de la juglaría, precisamente porque conocemos la fecha, 1225, en que se promulgaron las leyes mencionadas: el año de las leyes "melfitanas".

## *"Viva lo' mperadore, grazi'a Deo!"*

Estos son los hechos: unos años antes, Federico II organiza una expedición a Tierra Santa. Pregona que va a liberar el Santo Sepulcro. Pero cuando llega a las costas de Africa se guarda muy mucho de entrar en combate, se entrevista con los jeques y negocia rápidamente ventajosos intercambios comerciales –aún no existía el petróleo, pero algo había–, y luego navega hacia casa, pensando pararse en Bari. En el camino de regreso le informan de que en Sicilia ha estallado una gran revuelta de campesinos: hay grandes zonas enteras sublevadas; los campesinos han bajado a las ciudades, han quemado las estanterías donde estaban las actas notariales que los vinculaban a la tierra, se han quedado con las cosechas y pretenden administrarse solos. Pero los grandes terratenientes, los príncipes y barones, logran retomar las riendas de la situación y organizan una extraordinaria represión. Cuando Federico II pone pie en tierra, en Apulia, todo ha vuelto al orden, con cerca de mil

campesinos colgados a secar al sol.

En el intento de recompensar a los barones, a los señores que han actuado a favor de la paz con tanta sabiduría y porfía, el emperador decide reformar esas leyes. El artículo de la ley que nos interesa en concreto es el llamado de la "defensa". Los nobles que eran sorprendidos violando una mujer podían salvarse pagando ipso facto un impuesto, llamado "defensa", de dos mil augustarios, algo así como doscientas y pico mil liras de hoy... (según las fluctuaciones del cambio). Había que pagar esta multa al instante, de ser posible sobre el cuerpo de la muchacha, y el rito consistía en que el violador alzase las manos gritando: "¡Viva el emperador, gracias a Dios!" A partir de ahí, si alguien osaba tocar al violador ya limpio (gracias al desembolso) de toda culpa, le colgaban de inmediato del primer árbol a la derecha. ¡Era la ley!

Ahora resulta fácil entender el sentido de los versos: "Si tus parientes llegan, ¿qué pueden hacerme? Suelto una "defensa" de dos mil augustarios. No me puede tocar tu padre, aunque presuma de riquezas, porque he cumplido el rito. ¿Entiendes, guapa, lo que te digo? ¿Comprendes que estás perdida?"

Y la burla, está claro, no se dirige tanto contra la muchacha, sino contra los espectadores: son ellos los que están perdidos. "Te he pillado, te he echado encima leyes que te ponen de rodillas. ¡Te jorobo bien jorobada!" Y esto nos hace comprender –si pensamos en las clases que nos suelen propinar en el colegio– la pequeña gran estafa que se hace constantemente en la enseñanza.

## *El papel de los juglares*

Y hablando del colegio, en vista de que no suele ser generoso con los temas que nos interesan, quisiera añadir algún comentario sobre el papel de los juglares en la sociedad medieval. De la distinción entre juglar, trovador y clérigo ambulante trata muy ampliamente Hauser en su *Historia social del arte*, pero a mi parecer con excesivo esquematismo, trazando divisiones demasiado netas entre juglares, cantores ambulante, malabaristas y clérigos.

A mi parecer, no había diferencias tan drásticas entre esos papeles. Había juglares que eran incluso empleados como correos por los poetas de corte, los trovadores, para que fuesen a otras cortes a recitar o cantar lo que el príncipe, a veces él mismo trovador, había escrito en tono lírico o irónico o entretenido. Pero los había que sabían ser al tiempo juglar y trovador, como Ruggero Pugliese, del siglo XIII, hombre de buena cultura, muy cáustico e irreverente... que por su descaro fue procesado y casi acabó en la hoguera. El hizo de su proceso una tirada en retahila divertida pero también trágica. En otra balada enumera todo lo que debe saber hacer todo buen juglar: cortejar, cantar, robar, timar, pesar, contar, burlarse de los cursis, hacer trampa con las cartas y los dados, jurar en falso, cantar una serenata de ofensa y de aprecio, hablar falso latín, verdadero griego, hacer que parezca verdadero lo falso y casi falso lo verdadero. La ambigüedad con la contradicción de los valores establecidos: un auténtico juglar, en resumen.

No quisiera que mi discurso sobre el papel del juglar en sus orígenes generase algún equívoco, induciendo a alguien a ver al juglar como emblema de una continua revuelta con-

tra el poder, un inductor de toma de conciencia entre el vulgo, una especie de intelectual con dedicación plena, volcado en la formación cultural de las clases de los explotados.

No, por favor... Juglar no significa *sine qua non*, en absoluto, actor dedicado en exclusiva a la emancipación y toma de conciencia del pueblo. Había juglares de parte del pueblo, pero también los había al servicio exclusivo del poder, reaccionarios y conservadores, los había agnósticos y los había que se lanzaban al peligro: un poco de un lado, un poco de otro. En fin, más o menos como ocurre hoy.

## *Los juglares en la guerra de los campesinos en Alemania*

Katrin Köll, investigadora danesa-alemana, estudiosa de teatro medieval, ha logrado recoger una documentación extraordinaria sobre los juglares en Alemania, su comportamiento con respecto a la guerra de los campesinos entre los siglos XVI y XVII. Existen actas de procesos contra juglares condenados a muerte por haberse aprovechado de los salvoconductos que les permitían atravesar el país a lo largo y a lo ancho, sirviendo de conexión entre los diversos grupos rebeldes que se habían desplazado a Suevia, Baviera, Austria, hasta el Tirol, Croacia y Bohemia.

Pero de los procesos resulta que no se limitaban a ser meros emisarios, sino que realizaban una auténtica labor de propaganda... En sus representaciones se lanzaban contra la organización de rapiña de los grandes terratenientes, la mercadería, la corrupción del clero romano y el oportunismo hipócrita de los nuevos curas luteranos. En los proce-

sos, como prueba de culpabilidad, se reproducían también los documentos que recogían los temas grotescos de las juglarías, así como esos papelajos ilustrados que se repartían entre el público durante las representaciones, con caricaturas litografiadas reforzadas por sonetos satíricos y tiradas bufonescas. De esos papelajos, reproducidos magníficamente, existe una edición reciente publicada en Berlín Este, de la que poseo una copia.

En otros documentos se descubre que algunos de esos juglares, por el contrario, se pusieron al servicio de la policía feudal: iban por ahí haciéndose pasar por simpatizantes de la revuelta de los villanos, pero en realidad recogían información comprometedora para que los detuvieran y los descuartizaran, según la costumbre. De vez en cuando esos bastardos eran descubiertos por los campesinos, que no se mostraban más tiernos en su venganza.

En su recopilación de testimonios históricos sobre los juglares, Köll ha publicado asimismo un documento que nos los presenta gozando de la máxima consideración y alabanza. El hecho documentado ocurrió en Berna. La ciudad confederada, que se regía por un gobierno municipal, en la primera mitad del siglo XVI es asaltada por tropas burgundas. El ejército municipal, compuesto en gran parte por ciudadanos voluntarios, sale al encuentro del francés, compuesto sólo por grandes profesionales de la guerra. Los dos ejércitos se alinean en una amplia llanura, con el lago a la derecha y la ciudad a la espalda, sobre el fondo de las colinas. Es el alba. El capitán general de los burgundos ha dado orden de esperar para el ataque a que el sol esté más alto. Si atacaran en ese momento, el sol rasante crearía una gran desventaja para sus soldados, que se encontrarían con los rayos lanzados directamente a los ojos.

Delante del ejército de Berna se alinean entonces dece-

nas de juglares con ropas bufonescas. Algunos subidos en zancos, otros a lomos de cerdos y burros adornados con las armas burgundas. Escenifican con gran estrépito una batalla en pantomima, en la que imitan la jactancia de los burgundos y los representan como unos cagados, una masa de globos hinchados, cobardes y cornudos. Durante un rato los burgundos, obligados a permanecer alineados, inmóviles, ante el obsceno espectáculo, resisten, soportando insultos y mofas... Pero cuando los juglares se bajan los calzones y explotan petardos haciendo el gesto de defecar en sus caras y de limpiarse el trasero con las banderas que reproducen las armas burgundas, la primera línea entera se rompe... y unos centenares de soldados se lanza a por los bufones, que no dejan de provocar con sus payasadas, y así acaban en las líneas de los berneses... Los jefes se desgañitan, haciendo sonar señales de retorno a la línea, pero es demasiado tarde. El choque se ha producido... y Berna sale ganando.

Por esta razón, en el antiguo estatuto de la ciudad, el único que se conoce, está escrito que los juglares tienen derecho de hospitalidad en Berna todos los días del año, vengan de donde vengan, y gozan del privilegio de actuar protegidos y aplaudidos, y sobre todo se les dispensa de pagar impuestos.

## *La historia separada por cajones*

Antes de terminar esta jornada, quisiera añadir unas palabras sobre el peligro del esquematismo. Me he tropezado con algunos textos cuyos autores, preocupados por dar una organización histórico-cultural al montón de estilos y for-

mas que existían en los diversos teatros de la Europa renacentista, lo han resuelto situando por un lado los siglos XVI y XVII italianos con la Comedia del Arte, por otro el teatro francés antes y durante Molière, luego el español, y un poco más allá, bien separado, el inglés, definiendo a este último como de concepción preestablecida y literaria, del todo carente de la gracia de la improvisación.

Pues bien, como tal simplificación es epidémica, y una vez más nos devuelve de forma inexorable a las academias aristotélicas, me permito replicar que esas divisiones verticales no existen: ¡la historia no está hecha para jaulas y cajones, todo colocadito y en su sitio! Para empezar, ¿quién les ha dicho a esos que en el teatro de Molière no se resolvía nunca improvisando, y que los actores ingleses de la época isabelina tampoco lo hacían? Los actores de Shakespeare y de Molière improvisaban, ya lo creo... se arreglaban sus papeles con el público: para comprobarlo, ha llegado hasta nosotros una versión de Hamlet, donde descubrimos que el actor Richard Burbage se había escrito tranquilamente más de un parlamento él solo, robando frases enteras de otras tragedias, incluso no de Shakespeare.

En cuanto a la otra declaración, igualmente drástica, sobre la Comedia del Arte vista como forma única y dominante de teatro en Italia, quiero recordar que, en el mismo período, existían autores como Della Casa, Dalla Porta, el Aretino, Giordano Bruno, Buonarroti el Joven y así seguido: podría recordar por lo menos otra decena de autores completamente autónomos de la Comedia del Arte propiamente dicha.

Pero la sentencia esquemática más clamorosa es la que oí pronunciar hace poco a un emérito profesor: "La Comedia del Arte muere cuando se formaliza, es decir, cuando para sustituir los guiones se preparan libretos escritos, con

diálogos fijos y personajes bloqueados en las historias. Cuando el gusto de imprimir la obra definitiva vence al placer de lo imponderable, ¡ahí muere la Comedia del Arte!"

Claro, dicen desde siempre que a la Comedia del Arte la tapa del ataúd se la cerró Goldoni. Cuando Goldoni decide precisamente estructurar definitivamente el texto, reformar la comedia y... castrar la improvisación. Pero, digo yo: las campanas del *De profundis*, yo no las tocaría tan pronto... son envites peligrosos, lanzados por apresurados enterradores. Yo nunca me atrevería a decir: "La Comedia nació ahí, ahí estuvo algo enferma... aquí se recuperó... y murió allá." También porque, en lo que me concierne, la Comedia del Arte no murió nunca. Yo la siento todavía encima, rica. Y sé que es así para otras muchas gentes de teatro. Gente de hoy, de ayer y de anteayer... Las variedades, la revista... el teatro cómico de todo el último siglo: Petrolini, Ferravilla, Totó, no han hecho más que reengancharse al gran pulmón de la "Comedia", retomando y desarrollando temas y claves a todo meter. Y lo mismo Edoardo de Filippo. Todo el teatro napolitano de los últimos cincuenta años evoca el filón realmente inagotable de la "Comedia".

Por lo tanto, quien quiera colocarle encima la losa con escrito "Aquí yace", allá él: por mi parte, encuentro que todavía tiene buena salud, que bebe, come y hace el amor pasándoselo de miedo: ¡la misma puta lozana de siempre!

# TERCERA JORNADA

## *Clavar al espectador en la butaca: la "situación"*

Sartre escribió un ensayo titulado *Teatro popular, teatro de situación*. ¿Qué significa situación en teatro? Significa el mecanismo dramatúrgico que permite estructurar una determinada progresión del relato, para implicar al público en una tensión y hacerle partícipe del desarrollo del espectáculo. ¿Queda poco claro? Puede que haya sido algo rebuscado. Pero me entenderéis mejor si digo que la situación es la maquinaria que, en el relato, atrapa y clava al espectador a la butaca. Con una expresión más pintoresca, pero eficaz, Blasetti decía: "Es el pasador que sale del sillón y atornilla al espectador por el trasero". En Hamlet hay por lo menos quince situaciones, una tras otra. Veamóslas juntos.

En la primera situación, el espectro aparece y con voz de eructo profundo empieza a atormentar a Hamlet, gritándole: "Soy el espíritu cabreado de tu padre. ¡Alguien me ha matado! Y ese alguien es tu tío, que encima me ha robado a mi esposa". ¿Se le puede creer? Ya se sabe, a veces los muertos están un poco para allá. De todos modos, Hamlet decide investigar. Otra situación: el hermano de Ofelia, enamorada de Hamlet, va a partir para estudiar en París. De esta situación de despedida se aprovecha Polonio, padre de Ofelia, para presentar la situación general de la tragedia: así se nos relata la situación del joven príncipe ligado senti-

mentalmente a Ofelia. Pero de inmediato se nos impone otra: Hamlet decide que unos comediantes narren, en presencia del rey su tío, la historia de un delito análogo: entonces, a través de los actores, intentará crear una situación de tensión, estilo "psicodrama", que pueda descorchar el tapón del cerebro del asesino. Tal vez el fratricida no aguante tanto maquiavelismo.

Nueva situación: el tío sospecha fuertemente que Hamlet sospecha de él, Hamlet se da cuenta, y para no descubrirse, decide hacerse el loco. Interpreta el papel de un demente farfullero, la toma con su madre, insulta y maltrata a Ofelia, quien –otra situación insertada– empieza a volverse loca, pero de verdad. En efecto es la única que no comprende en qué clase de situación está. Y así sigue, en un crescendo diabólico: cadáveres, cambios repentinos de dirección y de situaciones, hasta la masacre final, que es el punto de encuentro de todas las coordenadas, de todas las situaciones trastocadas que llegan a liberar la catarsis del final.

Como testimonio de la genialidad de esta maquinaria de las situaciones que es *Hamlet*, os diré que asistí a una representación de la tragedia hecha por una compañía desastrosa, y aún así me sentí implicado en la historia. Aunque conocía el texto de memoria, las situaciones representadas me fascinaban, y me ayudaban a superar la irritación ante tanto desastre.

## *¡Julieta la loca!*

Dicen que, sin la situación de Julieta y Romeo, cualquier diálogo entre dos amantes, cualquier discurso singular, carecería de sentido. Y de hecho acordaos del monólogo de Julieta, cuando dice: "Oh Romeo, ¿por qué eres tú Romeo? Cambia tu nombre. ¿Qué es Romeo? ¿Es un brazo, una parte de tí, un pie, una mano?" Si una muchacha de la que no sabemos nada pronunciara de buenas a primeras este discurso... imaginaos, sube el telón, sale una joven actriz, se asoma al balcón y exclama: "Oh Romeo, Romeo, ¿por qué eres tú Romeo? Cambia tu nombre". La gente se mira, atónita: "¡Está loca!" En efecto, sólo gracias a la situación que se nos ha propuesto antes aceptamos la paradoja... es más, nos parece poética, nos emociona. Saber que dos enamorados no pueden unirse porque sus respectivas familias se enfrentan en un conflicto mortal –sin ir más lejos, un pariente, primo de Julieta, acaba de morir a manos de Romeo, y también caerá Mercuzio, amigo fraterno de Romeo; en fin, un follón tremendo con trampas, equívocos, subterfugios fallidos, etc.– todo este juego de situaciones determina el sentido y el valor de los diálogos, y subraya el juego y la moral.

Citando una frase de Sartre, diré que "sin situación no hay teatro". Echemos un vistazo a las tragedias griegas. *Medea* se sostiene sobre una increíble secuencia de situaciones: por amor del argonauta abandona a su padre, le traiciona, mata a su hermano, desposa a Jasón –ladrón de vellocinos de oro–, que la planta por otra mujer; humillada, Medea se venga eliminando a la nueva amante, quema vivo al padre de ella, y para rematar degüella a sus hijos. Igualmente *Filoctetes* se mueve en una sucesión continua de si-

tuaciones: una serpiente malvada le muerde en una pierna que se le gangrena, le abandonan en una isla, Ulises le roba el arco, el hijo de Aquiles entra en crisis. El mismo discurso vale para todas las otras tragedias, de *Fedra* a las *Troyanas*. En el teatro cómico romano llegamos a encontrar un exceso de situaciones: desdoblamientos e intercambios de personas, disfraces, juegos de papeles, paradojas de vuelco... Situaciones todas que, evidentemente, son claves esenciales de la comedia.

## *Con Edoardo bajo un coche*

Cuando entre teatreros hablamos de un texto, de un espectáculo, lo primero que exponemos es la situación. Recuerdo que un vez estaba en Trieste y paseaba por la ciudad con Edoardo de Filippo. Estábamos tan entusiasmados contándonos mutuamente historias de teatro, que por poco nos atropella un coche. El teatro italiano se habría enriquecido con una fantástica situación. Ambos nos apartamos de una rápida zancada y Eduardo, dirigiéndose al conductor del vehículo, ansioso por espachurrar teatreros, exclamó: "Eh, ¿buscas la foto?"

¿Queréis saber la causa de nuestro despiste? Estábamos recordando una de las situaciones más hermosas del teatro napolitano. Puede que hayáis oido hablar de la "cantata de los pastores", un género de espectáculo que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVII, ligado a las claves de la Comedia del Arte y del teatro popular. La situación-base es el gran trajín que se traen los diablos para pillar a la Virgen y a los santos. Pero los personajes motores del espectáculo son dos pillos, dos pícaros vagabundos, llamados Razzullo

y Sarchiapone. Una pareja de muertos de hambre, que intentan todo tipo de trucos para tirando. Se fingen porteadores, y se ofrecen para ayudar a una campesina a llevar cestas de víveres y venderlas en el mercado, luego tratan de largarse con la carga perseguidos por el marido de la mujer, que los quiere zurrar. Nada les sale nunca bien.

Más tarde, recitando un banquete pantagruélico mientras rebuscan en un cubo de basura cerca de una taberna, chupan espinas de pescado, enumerando los sabores delicados de esos jirones invisibles, insultan al cocinero porque no ha sabido guisar con suficiente esmero y experiencia, y discuten sobre las diversas técnicas de una cocina refinada. Al rato pasean por el Vomero, y allí llega la mujer. La Virgen es un personaje fijo en las cantatas de los pastores: una Virgen ataviada exactamente como la de Pompeya. En la tradición popular, la Virgen es esta, y ninguna otra: adornada de collares y cascadas de joyas, colgantes y ex-voto, billetes de banco sujetos a las ropas con alfileres. Se mueve torpemente, como desplazada. Se encuentra con Razzullo y Sarchiapone y dice: "Perdonad, quisiera ir a Palestina". Los dos pícaros se miran: ¿dónde está Palestina? Y, por error, creen que está más allá del golfo. Se ofrecen para servirla: "Nosotros llevamos a esta hermosa señora..." Roban una barca, cargan a la Virgen, acaban en mitad del golfo; de pronto sube el viento, el mar crece en tempestad, y los dos, que no saben remar, aunque se hacían pasar por pescadores, por poco vuelcan la barca. El viento se enfurece y levanta olas espantosas: Razzullo y Sarchiapone, aterrados, se arrodillan y empiezan a rezar a la Virgen. La Virgen está ahí, pero ellos la invocan de rodillas, dándole la espalda: "¡Virgen santísima, ayúdanos!". La Virgen se conmueve ante las súplicas de los dos granujas y hace el milagro. Qué queréis que sea para ella... se limita a desplegar su velo, que se hincha, levantando la barca que se desliza por el aire so-

brevolando las olas... "Virgen santísima, gracias por este maravilloso milagro". Ninguno de los dos se plantea la duda de que la "forastera" tenga algo que ver con la Virgen. Después los tres siguen en la barca, en un mar bonancible, en calma.

Pero he aquí que en el horizonte aparece un barco lleno de velas. Llegan los piratas y los capturan. Los dos pícaros intentan vender a la Virgen. "Es nuestra, de nuestra propiedad, os la vendemos, basta con que nos déis un porcentaje de su rescate y nos salvéis la vida". En cambio las piratas salvan a la Virgen, encantados con su dulzura cautivadora, y deciden cortar las cabezas de los dos granujas. Los colocan con la cabeza gacha, y ellos en seguida: "¡Oh Virgen ayúdanos, santísima Virgen!"... ¡Ton! Desciende el hacha, ruedan las cabezas. Ambos, decapitados, las persiguen, las agarran, se las colocan sobre el cuello. Sólo que se equivocan: cada uno se pone la cabeza del otro. Razzullo con su tripón se encuentra con una cabecita flaca y menuda, y Sarchiapone a su vez muestra una carota redonda sobre un cuerpo flaco y esmirriado.

Por fin llegan a Palestina. Los dos granujas y la Virgen se separan: "Buenos días, señora, hasta la vista y gracias". Razzullo y Sarchiapone deambulan en busca de alguien a quien timar. Oyen que en una cuadra ha nacido un redentor, y ven a mucha gente dirigirse hacia ella. Todos llevan presentes que dejan a los pies de la sagrada familia. Los dos pillos se miran y exclaman al unísono: "¡Eh, no vamos a ser tan tontos como para no aprovechar la situación! Hay una cuadra un poco más lejos, montemos un pesebre por nuestra cuenta". "Eso –ríe Razzullo– yo hago de madre y tú de padre del redentor... y decimos que ha nacido aquí". El uno se disfraza de mujer, el otro de san José, con barba postiza y todo. Roban un corderito, lo envuelven en una tela corta-

da en tiras. Lo dejan en una cuna y se arrodillan para rezar. Gritan descarados a los pastores que pasan: "¡Nosotros somos los redentores! ¡Eh! ¡Venid, aquí está el pesebre!" Algunos pican y dejan su presente.

Pero he aquí una situación imprevista: irrumpen en la cuadra unos energúmenos armados. Son los soldados del rey Herodes, quien ha ordenado degollar al niño santo. Los soldados no se andan con chiquitas. Sacan de la cuna al cordero disfrazado, y ¡zas!, le cortan la cabeza. Satisfechos, se marchan. Los dos pícaros disfrazados se echan a llorar, gritando: "¡Nuestro patrimonio, esos bastardos de esbirros, se han llevado hasta las cestas de regalos!" En ese instante pasan por delante de la cuadra la Virgen y san José con el niño y el burro. Huyen a Egipto. Los pícaros van a su encuentro: "Oh, señora, ¿qué tal? ¡Si supiera lo que nos ha pasado!" Ni siquiera ahora la reconocen. La Virgen se conmueve ante su relato y les deja la mayor parte de los presentes que carga el burro. "¡Qué señora tan buena! Quién será. Se nos ha olvidado preguntárselo. Bueno, le diremos una oración a la Virgen por ella". Como dos ciegos, a lo largo de toda la historia no se han dado cuenta del prodigio que vivían.

## *Tres mimos ciegos*

Espero por el contrario que a los que me han seguido hasta aquí no se les haya escapado nada del suceso, sobre todo los continuos vuelcos que se producen en el relato. La situación es la que mantiene en pie la historia. Pero ahora quiero dar una demostración práctica, en vivo, con la ayuda de tres chicos con algo de práctica del mimo.

Venga, ánimo, no importa que seáis novatos. Muy bien, vosotros tres... Subid, vamos. Ahora os hago realizar el mismo movimiento a cada uno. Os explico en seguida de qué se trata, pero sin desvelar la situación de la historia. Tendréis que hacer mimo a ciegas. Bueno, imaginad... yo os lo hago: salís en actitud desesperada, avanzando del fondo hacia el escenario. Serios y al mismo tiempo tensos. Miráis en torno, ah, aquí hay una pared, aquí una puerta, tratáis de empujarla para abrirla. (*Imagina que agarra el picaporte, de espaldas a la puerta)* Pero está cerrada. Nada que hacer. Entonces tratáis de subiros a la pared con la esperanza de poder ver algo al otro lado, pero el muro es demasiado alto. Os alejáis y vais hacia el otro extremo del escenario, así... (*Realiza todos los pasos, dibujando con evidencia cada pared, objeto o espacio que encuentra)*... no se abre, aquí tampoco, uno, dos, nada. La puerta está cerrada también por este lado, no se abre. Entonces, angustiados, siempre interpretando una tensión dramática, vais al fondo, miráis a derecha e izquierda esperando descubrir a alguien, algo. "¡No, no hay nada!" Os volvéis, por fin: ¡la esperanza! "¡Sí, ahí está la salvación! ¡Está ahí, qué maravilla!", miráis... Pero algo os preocupa, más bien os destruye literalmente, os dejáis caer de rodillas... así, en esta postura, completamente abatidos. La acción termina aquí. ¿Está claro? Vamos a hacerlo juntos. (*Toma de la mano a uno de los jóvenes actores)* Mimo contigo, sígueme, lo hacemos al unísono. Salimos corriendo desesperados... desesperación en la cara y en el gesto. Aquí está la puerta. Ve, ábrela, aferra el picaporte. Empuja. Ya, no, no hay nada que hacer, basta con eso, no se abre. Vamos, aquí hay una pared, márcala apoyando las palmas extendidas.

Ahora finge escalarla. Estírate, hop, hop, nada, vámonos de aquí, despacio, hop, hop, mira primero. Perdona un momento, espera, antes toca, porque puede que esté abierta, sin empujar. No sabes antes que está cerrada, si te lanzas con los hombros y está abierta te pegas un morrazo. Ve así, vete ahí detrás... ¿eh? Hay otra puerta, no, perdona, antes tienes que dibujar el picaporte, no puedes llegar con el puño cerrado, abre la

mano, así... eso es, agárralo, coges el picaporte y empujas, empujas con todo el cuerpo, hasta el máximo, fuera de equilibrio. Sigue. Bien, suelta el picaporte. Así no, has soltado el picaporte de golpe. Has olvidado que lo empuñabas. Observa, hazlo así, no, ¡otra vez se te ha quedado en la mano!... Si te vas sin abrir la mano, lo arrancas, ¿no? Entonces, uno, dos, tres, ¡vete! Nada, (*Se separa de la pared imaginaria)* no se abre, pega un empujón con el hombro, mima que subes, que trepas, no, sujétate así, mima que bajas, eso es, no está: ¡vamos! ¡Hop! Ahora mira así, alrededor. ¿Está? ¡No está! Vamos, hop, ven por aquí, puede que haya algo, ven, ven, te vuelves, ves algo que te impresiona y dices: "¡Ah, por fin!" Espera, primero tienes que hacerle comprender al público que has visto a alguien o algo que buscabas desesperado, tienes que decirlo, ¿no? Y si haces esto (*Hace una breve panorámica con la mirada, luego se bloquea)*, el público intuye: "¡Ah, algo ha visto!" Sigue. Ve a su encuentro... stop: quieto. "¡Dios, qué decepción!" Te dejas caer de rodillas y te quedas un momento en esa postura, desesperado. (*Se dirige a otro muchacho)* Ahora hazlo tú. Adelante. Sí, igual, exactamente igual. (*Repite la demostración con los otros dos mimos)* Destaquemos algún momento interesante. (*El primer chico ha dejado la pared imaginaria de la derecha, Dario le interrumpe)* No, no, necesito espacio. Perdona un momento. Mientras te mueves, tienes que preocuparte de dibujar un espacio casi escenográfico. Es decir, marcar la existencia de dos paredes paralelas, una aquí y otra allí, porque si la marcas en el centro, cuando cruces el escenario para volver, te chocas con ella. ¿No crees? Eh, qué haces... dónde dibujas el picaporte... (*El muchacho ha dibujado un enorme picaporte en una puerta altísima)* ¿Pero qué clase de puertas tenéis en Roma? Eso es, muy bien. Ahora trata de saltar. Vuélvete... ¡no! Mira allí, allí, sonríe, sonríe... y ahora cambia: muéstrate desesperado... ¡desesperado! (*Los tres chicos han aprendido la secuencia de la pantomima. Dario los acompaña hasta bastidores)* Ahora id allí, al fondo. No debéis escuchar nada de lo que voy a contarle al público. Mejor quedaos en los camerinos. Yo os llamo en su momento. (*Los chicos salen)*

## *Los ojos de la situación*

Ahora os voy a revelar la situación. Ellos actuarán en clave fija, sin saber nada del drama que hay detrás, o sea, de la situación. Se trata de tres situaciones diferentes. Primera: un hombre ha discutido en un bar y le ha asestado un navajazo a un amigo. Los navajazos siempre se les dan a los amigos. Huye, perseguido por el resto de amigos, que quieren darle un escarmiento. Escapa, busca una salida, todas las puertas están cerradas, por fin se vuelve, ve todo libre: ¡el campo! Ahí está la salida... nada, en seguida le cierran el paso los amigos. Le impiden la huida. Van armados, los ve avanzar. Está perdido. Solo le queda derrumbarse y aceptar el castigo.

Segunda situación: es una relación amorosa. Una mujer ha abandonado a su hombre tras una pelea furibunda. El hombre, desmoralizado, busca a la mujer, de la que sigue enamorado, quiere hacer las paces. Empuja todas las puertas. No la encuentra; por fin cree divisarla al fondo... no, no es ella. Ah sí, es ella... ¡es ella! Pero está con otro hombre, a cuyos brazos se lanza apasionada. Es como un mazazo: se deja caer, desalentado... se derrumba.

Tercera situación: un tipo angustiado por exigencias corporales apremiantes. Busca desesperado un lugar apartado donde liberarse; busca puertas de un retrete, las encuentra pero están todas cerradas. El resto se comprende, no hace falta dar más detalles... en cierto momento, corre... pero ya no aguanta, no aguanta más y se deja caer... postrado... en su liberación.

Ahora llamemos a nuestros mimos. (*Los tres chicos vuelven a escena)* ¿Estáis? Adelante, venid. Espero que no hayáis estado escuchando. (*Risas y alboroto entre el público, los tres miran alrededor, perplejos)* No, no hay bromas. Esto es un trabajo, un juego, pero serio. Anda, empieza tú.

*(Invita a un mimo a adelantarse)* Repito los tiempos: primero la secuencia de empujar la puerta... *(Al público)* Es el primer caso, recordáis, la situación oculta de la discusión en el bar. ¡Ya! *(Acción del primer actor. Risas y aplausos del público)* Perfecto, estupenda la actitud de extravío... la angustia y la postración final. Estupendo. Ahora te toca a tí. Adelante. *(Al público, casi en un aparte)* Él interpreta la situación del enamorado. *(Acción del segundo mimo)* Perfecto. *(Acción del tercer actor)* Atención, es la de la urgencia trágica. *(Durante la actuación el público estalla en carcajadas y aplausos. Cuando el joven, desanimado, se deja caer en la postura inconsciente de defecar... los espectadores rugen)* Está claro que la situación determina el valor absoluto de la acción mímica, modifica el significado de los gestos de patéticos a trágicos, de sutilmente humorísticos a grotescos y obscenos. Tres interpretaciones idénticas, tres resultados teatrales completamente distintos. ¿Queda claro el discurso?

## *Con trucos y preparación: el montaje*

Ahora bien, la importancia de la situación aumenta en el cine. Pabst, grandísimo director austro-alemán, y con él el ruso Eisenstein, llegaron incluso a jugar con la clave de la situación, montando auténticos documentales didácticos, en los que demostraban cómo el montaje intercalando secuencias de distintas situaciones origina valores y significados aún más diferenciados que en el teatro.

Para demostrarlo, Pabst filmó la imagen de un hombre en un plano en que está afeitándose en la ventana. En cierto momento, la navaja se le escurre y se corta la cara, se cura, se pone un algodón, vuelve a enjabonarse, termina de afeitarse. Se lava, coge un cuenco de sopa y sigue en la ventana, metiendo la cuchara en el cuenco y comiendo. De

pronto, asqueado, lo tira todo. Contracampo: en la ventana del edificio de enfrente una mujer se peina, se mueve adelante y atrás en el marco de la ventana, aparece unos instantes ligera de ropa, luego se la ve casi desnuda. Vuelve a vestirse, regresa a la ventana y se peina. Mira en derredor. Cierra la ventana.

Otra secuencia es la de la plaza, donde hay un follón tremendo, una multitud de manifestantes, llega la policía a caballo, carga, dispara. Hay gente que se desploma al suelo, un grupo que se enfrenta a la policía lanzando piedras. Una acción de violencia y de reacción. Pabst monta estas secuencias de tres maneras distintas. En una está al hombre que se afeita y ve a la joven en el edificio de enfrente. El hombre está fascinado y turbado. Concentrado en hurtar imágenes picantes, se corta con la navaja, se cura, vuelve a la ventana, y para seguir mirando, como pretexto va a por el tazón de sopa y empieza a comer. Más que comerse la sopa, parece devorar a la muchacha, quien coquetea y provoca intencionadamente. La joven, halagada por su atención, interpreta con más entusiasmo sus coqueteos, de pronto desaparece, cerrando la ventana. El hombre, burlado, de rabia tira el tazón.

Otra secuencia. La mujer en la ventana contempla lo que ocurre en la plaza. Al principio parece indiferente, observa distraída. Pero (contracampo) llega la policía. Su contemplación desde la ventana se carga de angustia. La tensión aumenta en su rostro. En cierto momento vuelve a mirar tras una explosión, una carga, no repara en que está casi desnuda, no presta atención, su expresión es de asombro. Está atenta, se peina mecánicamente, y no participa en lo que hace, sólo en lo que ve.

Tercera situación. El hombre que se afeita en la ventana mira a su vez hacia la plaza, y esta vez se corta tras la carga

que lo perturba, come sin participar, se detiene más veces, le cuesta tragar. Termina por tirar el tazón porque lo que ve en la plaza obviamente le repugna.

Pabst carga el proyector con las tres secuencias distintas y se las enseña a sus alumnos. Al final de la proyección les pregunta: "¿Dónde os parece que han estado mejor los actores? En la primera secuencia, en la segunda..." Cada uno da respuestas diferentes. "Pues el hombre me ha parecido más implicado cuando ve la carga desde la ventana y se corta con la navaja..." "No, a mí me ha parecido más creíble en la secuencia con la chica". Otro: "A mí me ha gustado la chica cuando coquetea para seducir al hombre... muy sutil y medida, un poco melodramática en la escena en que mira la carga de la policía". Pabst recoge todas las respuestas. Luego desenchufa, saca las cintas y muestra los trozos. Los alumnos descubren que es siempre el mismo negativo, reproducido y montado en progresiones distintas: la mujer en la ventana, así como el diferente comportamiento del hombre en los dos montajes, están sacados de una sola película. Nadie participaba directamente, eran tomas donde las intenciones, la tensión, se interpretaban sin ningún referente específico. El distinto valor lo han determinado las uniones, el distinto montaje de los mismos pedazos alternados de película: el hombre que se afeita con la joven semidesnuda, la joven semidesnuda con la carga de policía; estas aproximaciones determinan la ilusión de valores y variantes distintos en la actitud de los actores. Retazos de historias diferentes, que no tienen nada que ver entre ellas, cobran un sentido lógico gracias al montaje. Por otro lado, la historia de las filmaciones cinematográficas está llena de anécdotas sobre los trucos que emplean los directores para robar imágenes creíbles.

## *De Sica ladrón de imágenes*

Cuentan que De Sica hizo esconder unas colillas en el bolsillo del niño protagonista de *Ladrón de bicicletas*. El niño no lograba interpretar la desesperación, en una escena del final, con suficiente credibilidad. El niño, en una pausa, hacía pis contra un muro, y un técnico lo agrede: "¡Has sido tú! ¡Tú has robado las colillas y fumas de escondidas!" "¡No, no es verdad!", se volvió, y un ayudante le registró los bolsillos, encontrando las colillas. El niño estalló en un llanto interminable. Un truco algo cruel para arrancar una secuencia decisiva. Después, en el montaje, la imagen se colocó con el contracampo del padre agredido por la gente que le ha sorprendido mientras trataba de robar la bicicleta y el efecto, para quien haya visto la película, es realmente sorprendente.

Ahora quiero proponer otro juego bastante divertido para demostrar aún mejor el valor de la situación y del montaje, esta vez en clave teatral.

> Tendréis que ayudarme. (*Pide a dos chicos que le echen una mano)* Ese panel de ahí, por favor, traerlo aquí. (*Los chicos vuelven a entrar transportando un panel con una base de tres metros por dos y medio)* Nos servirá de biombo o mampara, lo colocamos aquí en el centro, en vertical al público. Dos actores recitarán juntos, separados por el panel que corta exactamente en dos el escenario, para que el actor no vea los gestos y acciones del otro actor... y viceversa.

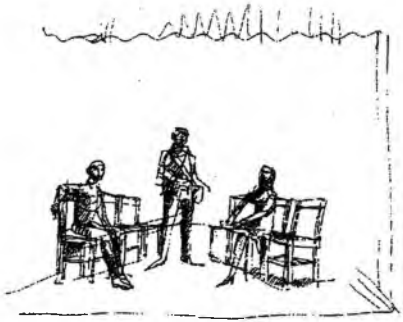
SECUENCIA CON PANTOMIMA.

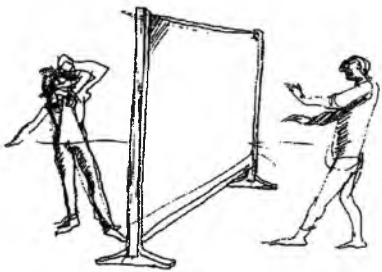
En este caso necesito también tres chicas, ¡ánimo! Y

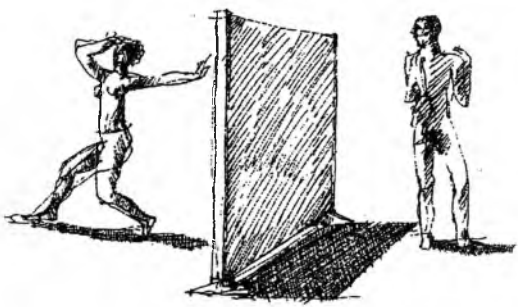
otros tres chicos. Los tres chicos, por favor, que suban al proscenio. Vosotros, por turno, tendréis que mimar la acción que os he contado sobre el montaje de Pabst... os acordáis: el hombre que se afeita en la ventana, se enjabona, se corta la cara... tira el tazón. Se asoma de vez en cuando a mirar por la ventana, observa siempre más interesado, asombrado, asustado, aterrado... todas las reacciones que se os ocurran, en el orden que prefiráis... basta con que sean reacciones intensas. En cierto momento, os alejáis y volvéis a la ventana con un tazón en la mano, con una cuchara pescáis bocados de un manjar no identificado. Decidid vosotros qué tipo de sopa, caldo o puré preferís. Lo importante es que no perdáis nunca de vista la ventana y lo que logréis ver al otro lado del panel... imaginando que es transparente. ¡Está claro! Ahora iros al fondo, no tenéis que oir lo que les diré a las tres chicas. (*Los tres se van)* Y no os hagáis los listos, no escuchéis. Volvamos a lo nuestro. (*Se dirige a las chicas)* Empecemos contigo. Tienes que mimar, como en la secuencia de Pabst, una mujer que se peina, se desnuda... comienza un auténtico strip-tease, hecho con gracia... Aquí, frente al público, hay un gran espejo... en el que te contemplas... te pavoneas... de vez en cuando te palpas para constatar que estás bastante firme. Bien, sígueme. (*La muchacha mima a su vez)* Te complaces o te preocupas, como quieras... (*La joven mima que se da un masaje, se da palmadas en las caderas)* Y te lavas, te duchas, te secas. De pronto adviertes que te observan (*Hace el gesto de asomarse, se retrae)*, te retiras un momento, te ocultas pudorosa, pero luego, halagada, continúas, fingiendo no darte cuenta del mirón. (*Hace gestos alusivos al strip-tease, ambos miman que se envuelven en una toalla y vuelven a desnudarse)* Stop, muy bien. Tú (*A la segunda joven)*, segunda escena: mimarás una discusión con tu novio. El hombre está detrás del panel, vas a insultarle... finges evitar algo que te ha tirado, recoges el objeto, vas a tirárselo de vuelta. El te abofetea, te agrede, te pone las manos encima. Reaccionas... le muerdes una mano... Lloras... haces el gesto de marcharte. El te retiene, te acaricia, tú le rechazas. El trata de besarte... de abrazarte... Al final

la mujer consiente... se deja ir, y tú mimas que amas a tu hombre con grandes efusiones y que él te ama a su vez. Basta, lo has entendido todo. Por supuesto, yo sólo os estoy dando una pista. Luego vosotros, improvisando, podéis introducir todas las variantes que se os ocurran. Y para terminar, la tercera chica: tendrás que mimar una escena de cine policiaco. Eres una ladrona de pisos. Estás robando joyas en un dormitorio... te las pones... metes tu botín en una bolsa... plata... cuadros de autor. Sacas la tela del marco. Te parece que alguien te está espiando desde la ventana de la casa de enfrente, te apartas... en ese momento se oye el aullido de una sirena. ¡La policía! Vas a huir, vuelves atrás. Estás perdida. Coges un arma, una escopeta, disparas desde la ventana, en el proscenio. Te responden a tiros. Mimas que te apartas, marcas la trayectoria de las balas, vuelves al proscenio y disparas ráfagas. Lanzas granadas de mano, te alcanzan, te desplomas lentamente y mueres. ¿Está claro? Adelante entonces. Llamad a los tres chicos. Empieza tú *(A la primera muchacha)*... aléjate del panel durante la acción para no taparte del público, que te tiene que ver. Y esto vale también para vosotras. *(Se dirige a los tres chicos que están entrando)* Tratad de actuar por lo menos a un metro del panel divisorio, incluso cuando os asoméis a la ventana que está situada aquí. *(Señala la parte exterior del proscenio)* Ocultaos siempre el uno del otro. ¡Ya! *(Al público, en voz baja, mimando)* Ella es la que... hace que se desnuda, ¿entendido? ¡Acción!

El chico y la chica empiezan a mimar las distintas situaciones: él se enjabona, ella se peina. El muchacho apenas mira, la muchacha le vuelve la espalda y hace el gesto de quitarse la blusa. Se mira al espejo. El, distraído mirando por la ventana, se enjabona también los ojos. La chica se quita la falda y la arroja al suelo. El chico se seca los ojos. Vuelve a mirar por la ventana. Abre mucho los ojos, vuelve a lavarse. Se seca rápidamente. Vuelve a mirar. La chica se pavonea ante el espejo y se quita el sujetador, luego se pone cuidadosamente las medias. El chico se enjabona rápido, se mete la brocha en la boca, escupe, se atraganta, vuelve a







mirar. Se aparta de la ventana.

El público ríe a carcajadas cuando la muchacha, en ese preciso instante, mira hacia la ventana y se aparta, tapándose con una sábana. El muchacho mira, asomándose apenas. Lo mismo hace, casualmente, la chica, que al final se decide y vuelve a su audaz strip-tease. El chico simula asomarse, estirándose con descaro, luego, avergonzado, se queda como un tonto. Casi al mismo tiempo la muchacha se vuelve a mirar descaradamente hacia la ventana, moviendo el trasero para provocar al mirón. El muchacho se retira, abochornado. Vuelve con un tazón. Simula hundir en él la cuchara. Se lleva la cuchara a la boca con un ritmo más y más frenético, engulle. Mima que se empapuza. Mientras, la chica se ha quitado las bragas y simula estar bajo la ducha. Se frota todo el cuerpo, sinuosa, se palpa al enjabonarse. El joven tose, ahogándose. Escupe al aire cucharadas de sopa. Estalla una ovación.

DARIO Bravo... ¡no podía salir mejor! Casi se diría que se habían puesto de acuerdo, ¿verdad? Ha habido dos o tres momentos en que han alcanzado una sincronía perfecta. Lógicamente, a este acoplamiento de tiempos ha contribuído vuestra ayuda en risas y aplausos, que les han indicado cada vez que continuaran las acciones iniciadas, que tenían que insistir y desarrollarlas. De todas formas, esto demuestra una vez más el extraordinario valor que tiene la situación, incluso en una pantomima interpretada a ciegas.

La situación ha montado las casualidades en una sincronía que vosotros *(Se dirige al público)* habéis estimulado y subrayado como múltiples directores de orquesta.

Veamos ahora qué nos reservan los otros dos montajes. Adelante. Sí, la chica también ahí... recordad que tenéis que daros la espalda... controlar que los espectadores sentados en el lado opuesto de la sala puedan veros. ¡Ya! *(Al público, en voz baja)* Es la pantomima de la pareja movidilla con conflicto. ¡Ac-

ción!

El muchacho empieza, repitiendo más o menos los gestos del primero. La muchacha se arremanga, vuelta hacia la caja de la izquierda, mima que recibe un puñetazo en la boca. Escupe. Va al lavabo y escupe. Mima que bebe. Se enjuaga la boca. Escupe el agua al hombre. Mima que se aparta. El chico, al otro lado del panel, esboza una mirada de asombro... mima que ve llegar algo... por la ventana. (*El público rompe en una gran carcajada, por poco han estado en sincronía)* El muchacho mima la presencia de un insecto (*Avispa o abejorro)* que le ataca. (*El público ríe aún más divertido, al descubrir el equívoco de su primera retirada de la ventana)* La chica sigue en su lado, está insultando al hombre que ahora la sujeta del pelo y la sacude... la chica le da un rodillazo. Mima también la reacción del hombre, que se lleva las manos al bajo vientre y salta gritando, mudo de dolor. La muchacha ríe, al otro lado el chico, por una extraordinaria coincidencia, mira por la ventana y ríe a su vez. (*El público se ahoga en risas)* El muchacho, estimulado por la reacción del público, aplaude. La muchacha se vuelve hacia la ventana, o sea, hacia el panel, y parece hacerle un guiño al muchacho. La chica mima que recibe una patada en el trasero. El chico mima que come algo... mima que tiene en la mano una fruta de la que pica. Se pone serio. La chica mima que se pone los zapatos, una chaqueta, abre incluso un paraguas, y hace el gesto de marcharse. El hombre la agarra de la falda, ella trata de liberarse. El la abraza, ella se suelta. El chico al otro lado sigue comiendo, tan concentrado que se muerde los dedos; mima que se los arranca y los mordisquea como si fueran costillas de cerdo, luego tira el hueso... hasta quedarse sin los dedos de una mano. La muchacha mima las paces y abrazos finales. Ovación.

DARIO Sois muy buenos. Perdonad, ¿de qué escuela venís?

MUCHACHO Lecoq.

DARIO Se notaba el estilo. ¿Los dos?

CHICO Sí.

DARIO ¡Enhorabuena al maestro! De veras, y también a vosotros. Ese momento en que has mimado que tratabas de evitar la entrada en la habitación de la avispa o el abejorro... por cierto, ¿qué era?

CHICO No sé... tal vez una abeja, pero también un abejorro...

DARIO Bueno, decía, justo un segundo antes, la chica ha hecho el gesto de esquivar algo lanzado por el hombre, y por poco no ha habido una sincronía perfecta de montaje. Y también después, con las risas... No es necesario comentar más el milagro de la situación, ha sido divertidísimo.

Vamos a la tercera escena... y esperemos que esté a la altura de las otras dos. Podríamos llamarla "pantomima a ciegas". ¿Estáis listos? ¡Adelante entonces! *(Al público)* Os recuerdo que es la secuencia del... *(Hace el gesto de robar, con la mano que agarra algo)*

La chica mima una entrada prudente... se intuye que camina en penumbra. Alcanza con pasos silenciosos el proscenio y hace el gesto de encontrar una cortina para cerrarla. Mima que desenrosca la tapa de un tarro. No deja de mirar en derredor. Mima que tropieza con una mesita u otro mueble... Recoge trozos rotos. El chico hace la misma acción que los dos anteriores –mira apenas por la ventana. La chica abre la puerta de un mueble y hace el gesto de sacar un fajo de billetes; va al proscenio, hace el gesto de encender una lámpara para ver mejor el fajo, cuenta el dinero, examina los billetes a contraluz. El muchacho se ha acercado a la ventana, interesado por lo que imagina que está ocurriendo al otro lado. La joven saca más fajos de billetes. El chico, al afeitarse, se corta. *(Risas del público)* La chica ha encontrado un cofre, lo abre, saca unos anillos que se pone. Los frota, los contempla, se pone rápidamente más anillos en cada dedo. Luego, loca de alegría, se pone collares, pulseras, diademas en la cabeza. El muchacho... está mimando que toca un violín, agitando rapidísimo el arco. Parece estar dejando tiempo para la acción de la

chica. *(El público aplaude, divertido)* Stop. La chica se ha detenido. Mima que abre la cortina de la ventana en proscenio. *(El público deja de reír)* Avisado por el silencio, el chico deja de tocar el violín, preguntándose perplejo que estará ocurriendo al otro lado... Está a la espera. Mima que cambia las cuerdas, tal vez rotas, del violín. La muchacha mima que recoge el botín e intenta huir. Va hacia el fondo, hace el gesto de asomarse. Vuelve sobre sus pasos. Descuelga algo de la pared. Por el gesto de meter balas en el cargador comprendemos que es una escopeta. Va a la ventana y dispara. Emite un sonido que imita el disparo: ¡Pamt!, luego otro: Pamt. Swing. ¡Rampt! ¡Rimm! Se aparta y finge que una bala le ha rozado un hombro. Imita también el silbido y el rebote de otros proyectiles que vienen del exterior. El chico tras el panel intuye que la chica está mimando un tiroteo... mira por la ventana con cautela, mimando a su vez que esquiva balas que entran por la ventana y atraviesan la habitación. *(Carcajadas del público)* La chica sigue disparando. Hace el gesto, con una ráfaga, de disparar el cargador entero. Luego mima que sube a la ventana y trata de largarse en equilibrio por la cornisa. El muchacho, mientras, ha hecho el gesto de sacar una pistola de la funda que lleva a la cintura y empieza a disparar a su vez desde la ventana, emitiendo pedorretas que imitan disparos: Sprang-Swing-Zium-¡Zim Paam! *(Carcajada)* La muchacha oye el ruido de disparos producido por su partner invisible y vuelve sobre sus pasos, quedándose en la cornisa, y mima que dispara a su vez al panel divisorio. Mima que la hieren. También el muchacho, casi al unísono, se lleva una mano al pecho. La chica mima que pierde el equilibrio y cae. El muchacho se desploma de golpe en el suelo. *(Ovaciones)*

DARIO ¡Es una jornada realmente extraordinaria! Espero que recordemos las secuencias y las podamos reconstruir. Nos hemos divertido de verdad, sí, yo también.

## *"Lázaro hecho pedazos"*

La demostración se ha resuelto en un juego realmente divertido, pero ahora, para subrayar el discurso, será mejor que yo interprete un fragmento en particular, para evidenciar cómo se montan las situaciones. Representaré, despedazándolo para luego volver a coserlo ante el público, un fragmento bastante conocido, que seguramente muchos habréis visto. Se trata de la juglaría *La resurrección de Lázaro*, una representación abarrotada de personajes, pero para un solo actor (estructurada sobre una situación clara).

Una multitud de curiosos se arremolina alrededor de la tumba donde ha sido enterrado Lázaro, para presenciar el milagro de la resurrección. El clima es de feria campestre. Nada de evento místico, nada de tensión ritual, la gente ha acudido al cementerio sólo para disfrutar del espectáculo, posiblemente sin truco ni preparación. Esta es la situación: el milagro visto como juego de prestidigitación de un mago y no como victoria del espíritu sobre la muerte, en el juego trágico y generoso de un dios. Adelanta en seguida la clave la entrada al cementerio de un personaje, que pregunta al guardián si es allí donde tendrá lugar la resurrección de Lázaro, y cuánto falta. En seguida el guardián del cementerio impone el pago de una tasa de dos monedas por el derecho de asistir al espectáculo... ¡y poco le falta para cortar entradas!

La acción sube cuando el gentío empieza a entrar en el recinto. El espectador que ha llegado primero mira alrededor, tratando de entender dónde ocurrirá el milagro, preocupado por estar lo más cerca posible de la tumba, para no

perderse nada de la "exhibición".

Durante el recorrido me detendré para resaltar dos elementos importantes: ante todo la síntesis del relato, y luego las situaciones que se desarrollan. El dialecto, o mejor, la lengua que emplearé se estructura mediante la mezcla de al menos diez dialectos distintos del Norte de Italia, con términos de lenguajes del Sur intercalados. Pero estoy seguro de que lo comprenderéis perfectamente. ¡Empecemos!

Toma la actitud de dirigirse a alguien.

> "Perdone, ¿es este el cementerio, el camposanto donde van a hacer la resurrección de Lázaro, que lo han enterrado hace dos o tres días? ¿Que luego viene un santón... Jesucristo, creo, hace dos señas y le da un tortazo, y todos gritan: "¡Está vivo, está vivo!" y nos vamos a beber y nos emborrachamos me han dicho? ¿Es aquí? *(Se desplaza ligeramente)* "Sí, es aquí, dos monedas si quieres entrar..." *(Se interrumpe para dirigirse al público)*

¿Habéis reparado en un detalle? Casi no me he movido. Me ha bastado con balancear el tronco, *(Lo hace)* para crear la ilusión de la presencia del segundo personaje. Desde mi entrada me dirijo a un hipotético personaje que está frente a mí, que no está fijo en esta posición *(Marca)*, sino que se mueve por toda la dimensión, digamos por este espacio escénico *(Lo marca)*. Y vosotros en este momento, más o menos, grabáis en vuestro cerebro que existe esta primera persona interpretada por mí que introduce a este otro personaje.

"¿Es aquí?" "Sí, es aquí". *(Se interrumpe para comentar)*

Entonces, el movimiento de transición de un personaje a otro –y sólo podréis advertirlo si os lo hago notar– arranca con el nuevo interlocutor, que aún está de espaldas... es decir, aún no me he desplazado, no he esperado a colocarme en esta posición para tomar la palabra como guardián... pero he dicho la réplica incluso antes, superando el "punto muerto". He hecho lo que en cine puede llamarse "secuencia cruzada".

(*Reanuda)* "¿Es aquí?" "Sí, es aquí".

Es como si la voz viniese de fuera de campo y volviese a entrar.

"Sí es aquí, dos monedas si quieres entrar a ver el milagro". *(Otra alusión al desplazamiento)* "Dos monedas a tí, ¿por qué?" *(Tuerce apenas el busto)* "Porque me..."

Son dos tiempos, ¿comprendéis?

"Porque soy el guarda del cementerio, y vosotros entráis y me lo pisáis todo, me estropeáis los setos y me chafáis el césped, y me tenéis que compensar por todos los engorros y daños que me hacéis. Además, me robáis las lamparillas". (*Hace el gesto de quitar las lamparillas de las tumbas)* Dos monedas si queréis entrar a ver el milagro. (*Cambia de actitud, camina complacido hacia la derecha)* Si no, os vais a otro campo santo cementerio, ja... ja... a ver si encontráis otro santo como el nuestro, ja... ja... ¡ja!... ¡que con tres señas resucita a los muertos como si fueran setas! ¡Ja, ja! (*Cruza el escenario hacia la izquierda)* Tú también, mujer".

¿Está claro? El primer personaje interlocutor ha desaparecido, está fuera de campo, y he hecho aparecer un personaje nuevo, una mujer que lleva un niño en brazos. Y el guardián ahora nos lo avisa:

> "Tú también mujer, dos monedas, el niño también. (*Simula interrumpir las protestas de la madre)* No me importa que no entienda, media moneda... cuando sea mayor le dirás: ¡lástima que tuvieras el cerebro tan pequeño que no entendiste nada! Pagué media moneda, y en lo mejor te me measte encima. (*Cambio de ritmo)* ¡Demonio!..." (*Se interrumpe)*

Aún no ha acabado la frase y ya se cruza otra acción. Se anuncia la entrada de otro personaje, un chico que, probablemente, está tratando de saltar el muro del cementerio para evitar pagar el óbolo. Recoge una piedra, introduce una acción:

> "Fuera de este muro. (*Lanza la piedra y se dirige de pronto al público)* ¡Oh, oh!... ¡El espabilado, quiere ver el milagro gratis!"

Ya he indicado en síntesis el gesto de saltar el muro que hace el muchacho: réplica/gesto. Y aquí el gesto no es descriptivo, sólo sirve de apoyo para una acción ya determinada, la síntesis extrema de la acción en su totalidad. Como ocurre en los comics. Está la réplica en bocadillo fuera de campo, y vemos al chico en actitud de saltar. En el preciso instante en que el guarda del cementerio representa el movimiento y comenta: "quería entrar gratis el espabilado", de inmediato desaparece y vuelve a entrar el personaje del primer espectador que antes hemos abandonado allí antes. Pero lo importante es leer cómo se borran y se hacen rea-

parecer los personajes en el juego de las secuencias y de las situaciones. Veamos pues.

> "¡Demonio, desgraciado, bájate del muro *(Comentario al público)*, eh, el muy espabilado! ¡Pues no quiere ver el milagro gratis, el muy listo!"

Cruzándolo con este personaje ya he introducido a otro. Lo habéis visto con esta nueva actitud, con un cambio de ritmo y de comportamiento, es una actitud de asombro, de estupor, tendiente a medir con la mirada todo el arco visual que tengo delante.

> *(Se adelanta y se desplaza a lo largo del proscenio)*
> "¡Demonios!"

Silencio. Respiro, y retomo la réplica.

> "¡Demonios, qué grande es este cementerio!"

Adivinamos que este comentario no puede ser del guarda, ya que él ve el cementerio todos los días. Es obvio que tiene que tratarse de otro personaje; precisamente el valor de la réplica en sí misma nos hace comprender el cambio sin tener que emplear acotaciones... y sin tener que caracterizar con gestos o actitudes forzadas. Prosigue el comentario del espectador fanático de milagros:

> "¡Demonios, qué grande este cementerio! ¡Cuánta gente, cuántas cruces!"

Es un anacronismo, es obvio que en tiempos de Jesucristo aún no había cruces en los cementerios. El juego es intencionado.

> "Demonios, cuántas cruces, cuánta gente se muere... a saber dónde habrán enterrado a Lázaro. (*Comentario al público, se asoma literalmente hacia los espectadores)* A mí me gusta venir por la mañana pronto a ver los milagros, así cojo sitio, me gusta ponerme delante... porque si no..."

Me dirijo a vosotros en actitud de estar a punto de confesar cosas delicadas. Primero es una consideración que el personaje se hace casi a sí mismo, comenta: ¡qué grande es este cementerio, cuántas cruces, cuánta gente se muere! A saber dónde habrán enterrado –susurra apenas, mirando alrededor, perplejo– la tumba de Lázaro... Luego destruye la imagen del campo santo y se dirige directamente a los espectadores, destruyendo totalmente la cuarta pared, para introducir el diálogo en directo.

## *La engañifa*

"A mí me gusta... –dice– he venido antes porque quiero coger el mejor sitio, justo delante de la tumba". Y comenta: "Porque hay cada listillo...", y aquí mira alrededor, circunspecto... Atención, este truco viene de lejos, de la Comedia del Arte a través de los clown, confundir al público fingiendo preocuparse porque extraños, gente de fuera, puedan escuchar las confidencias que os regalo sólo a vosotros porque os considero dignos... "¡Pero que quede entre nosotros, ya sabéis!" Es pues una engañifa de fingi-

miento, de halago para captar al público en una connivencia empalagosa.

"Este es el secreto del que quiero haceros partícipes", parece decir.

> "A mí me gusta venir pronto por la mañana a coger sitio. (*Bajando la voz y mirando a hurtadillas)* Porque hay unos santos, unos brujos, que hacen trucos, meten debajo a un muerto y luego encima a un vivo, luego hacen tres señas: "¡Vivo! ¡Vivo!" Y sale el vivo, y debajo el muerto... ¡No, yo quiero controlar que no haga el truco! (*Al público, cambiando de tono)* La otra vez me vine por la mañana temprano, me planté delante de esta tumba abierta, me pasé medio día esperando, y el milagro fue allí al fondo, y yo me quedé como un pasmarote, esperando. (*Respiración profunda)* Pero esta vez me he enterado, me han dicho que se llama Lázaro, que le acaban de enterrar, fresco fresco... se llama Lázaro, ahora encuentro el nombre en la tumba, y me planto delante... (*Se detiene perplejo, se da una fuerte palmada en la frente)* Pero, aunque encuentre la tumba donde pone Lázaro, si no sé leer... ¡Rediez! (*Se recupera tras respirar profundamente)* Bueno, me salió mal la otra vez, saldrá bien esta. Me planto aquí... (*Se detiene, finge perder el equilibrio)* ¡No empujes...!"

Ahora, la situación cambia. En este caso anuncian el cambio las dos o tres ojeadas o miradas premonitorias que he lanzado antes de acusar el empujón. O sea, he hecho entender la presencia de algo que se movía detrás de mí... Otros espectadores que llegan y se arremolinan a mis espaldas. Luego alguien empuja. Ahora, notad, del encuadre de vuestro objetivo, limitado a mi cara, al instante, tras mi fingida pérdida de equilibrio, la imagen se abre hasta abrazar todo el escenario. Yo os impongo este cambio de objetivo. Prestad atención, es importante.

## *El espectador video-dependiente... del actor.*

Ya he dicho que el actor, el director, tiene que conseguir que el público cambie su objetivo siempre que lo necesite. Estamos acostumbrados, y a menudo ni nos damos cuenta, a hacer unos *zoom* increíbles, a evidenciar un detalle, a ampliar en grandes panorámicas el encuadre, a alargar, focalizar el cromatismo de los colores, de los claroscuros de fondo, en resumen, tenemos en nuestra cabeza una máquina que ningún invento técnico puede aún igualar. Nuestro cerebro es una cámara sofisticadísima. Por eso un actor que conozca el oficio sabe provocar a los espectadores para que obedezcan a todos los impulsos que él les envía a través de la interpretación.

## *No caer en la tumba*

Volvamos a nuestro ejemplo: si bajo los tonos y reduzco los gestos, os impongo más concentración y atención, os obligo casi a estirar el cuello para mejor captar lo que estoy haciendo en miniatura. Pero en seguida hago un gesto amplio, abriendo los brazos... me proyecto hacia vosotros, me vuelvo exclamando: "¿Quién empuja? ¡Desgraciados, ahí delante hay una tumba abierta! Y os hago imaginar que el espacio escénico está abarrotado de gente que empuja, a sus espaldas.

"¡No empujes! ¡Rediez! ¡Uy, cuánta gente! No empu-

jes... (*Se vuelve a ambos lados)* que la tumba está abierta... (*Señala la tumba)* me caigo dentro, llega el santo, hace tres señales: "¡Vivo! ¡Vivo!", ¡ y yo ya estaba vivo!"

El tono resentido aumenta, no sólo para que se comprenda que el personaje teme que le arrojen a la tumba; el fin principal es hacer comprender al público que el personaje se está comunicando con muchas personas que no sólo están cerca, sino distribuídas a su alrededor. Alzando la voz y proyectándola se dilata el espacio escénico, y se implica físicamente también al público hasta transformarlo en coro, todos partícipes conmigo en escena. Esta es otra clave de la representación épica. Implicar y desplazar siempre al espectador. Al espectador hay que colocarlo en la condición de público presente, consciente de su papel, no repantingado en su butaca, ocupado sólo en digerir tranquilamente.

## *Connivencia y zalamería*

Pero atención, el juego de la implicación puede tomar tintes ambiguos, al límite de la zalamería racista. Fijaos... Avanzo un poco:

"No empujéis que me caigo, etc., etc. (*Adelanta rápido)*... luego llega el santo que dice: ¡Resucita! ¡Vivo! ¡vivo!, y yo ya estaba vivo. (*Mira en torno)* Cuánta gente viene. (*Sube el tono)* ¡Vaya, les gusta venir a ver milagros, eh! (*Al público)* No tienen nada que hacer (*Risas)*, ja... ja... ¡ja! (*Enfoca con la mirada una zona precisa del escenario, al fondo)* Eh, mira ese... ¡si también vienen de los montes! (*Alza el tono y proyecta la voz)* ¡Eh, montañero! ¿Nunca has visto milagros, eh?" *(Comentario cómplice al público)* "¡Fo-

rasteros!" *(Deja de actuar)*

Este *lazzo* de connivencia es más fuerte que el primero, es una burla de corte racista contra los campesinos, la mayoría de las montañas, "forasteros". Se sobreentiende que son patanes, bobos e ignorantes. Mientras que nosotros pertenecemos a una clase superior, la prueba es que estamos acostumbrados a los grandes milagros. A diario vemos espectáculos de ese tipo... no sentimos ni frío ni calor. Está clara la descarada zalamería. Un guiño con la intención de solidarizar y conquistar al público: "Estamos entre nosotros, gente importante".

Sigamos:

> "Forasteros". *(Avanza, de nuevo)* "¡No empujes, diantre!"

¿Habéis notado? De la resistencia al nuevo empujón sale otro personaje que está a mi lado. Con este movimiento de ligera torsión: uno, dos... tres, aquí está:

> "¡Bajito!" *(Es un hombre pequeño)* "¡Eh! *(Dibuja en síntesis la presencia de una figura diminuta. Construye con el gesto, casi acariciándole la cabeza, los hombros menudos, se apoya en ellos con el codo)* ¡Ja... ja! *(Se aparta)* ¿Por qué empujas? ¡No me importa que seas bajito! Los bajitos madrugan para coger sitio. *(Ríe cómplice con el público. Mima otra vez que se apoya con el codo para burlarse)* ¿Qué te creees, que ya estás en el paraíso? ¿Donde los primeros serán los bajitos y los grandullones los últimos?" *(Abre la boca, mimando una mueca muda)* "¡Oh, santa!..." *(Se vuelve bruscamente al otro lado)* "No me importa que seas una mujer... *(Otro personaje apenas esbozado. Se vuelve a la derecha, asombrado. Basta con hacer con la mano el gesto de apartar a la figu-*

*ra hacia atrás. Repite la frase.)* "¡No me importa que seas una mujer! *(Con fuerza)* ¡Ante la muerte todos somos iguales!... "*(Risa grosera, todavía muda. Siempre guiñando al público)* ¡Oh, santa!"

Es importante unir a la risa la ampliación de la mirada, para indicar lo que hay al fondo, más allá del proscenio, algo que me interesa... mi forma de mirar hacia adelante debe hacer comprender al público que espero algo muy importante, para que se sienta copartícipe de mi espera.

## *¿Cuándo llega Cristo?*

Fijaos en la secuencia: "¡Oh, santa!" Mueca muda. Vuelvo la cabeza.

"¿Viene este santo? *(Se vuelve, ansioso)* ¿No viene? *(Directamente al público)* No hay nadie entre vosotros..."

Os lo pregunto a vosotros. Os transformo en espectadores actuantes, ¿entendéis?

"¿No hay nadie entre vosotros que sepa dónde vive el santo? Que vaya a avisarle, que estamos listos".

Se refiere a que vosotros, a vuestra vez, estéis preparados para el milagro.

"¡No vamos a pasarnos todo el día esperando! Tenemos otras cosas que hacer, vamos! ¡Que pongan un ho-

rario para los milagros y lo respeten!" (*Mira alrededor asomándose más allá del proscenio)* ¿No viene? (*De golpe se echa a la derecha)* Ohé... ¡sillas!..."

Aquí llega otro personaje que alquila sillas, entra en escena con su carga a hombros y la ofrece sobre todo a las mujeres, para que puedan disfrutar cómodamente del espectáculo. Por "alquilar" una silla pide dos monedas. Retomo un poco antes, hasta "¡Que pongan un horario y lo respeten!". Vuelvo la cabeza a la derecha, y lanzo el grito como si viniera de fuera de campo: "¡Oé... ¡sillas!..." ¡Hop! No necesito ir a cajas para acompañar la entrada del "sillero".

## *Esbozar, no describir*

No, limito el trayecto a un simple cambio y mimo que agarro una silla al vuelo, para introducir las sillas y anticipar al personaje que las alquila. ¿Está claro? Seguid esta transición expresada en síntesis por la representación: es decir, he cortado, comprimido toda la secuencia. ¿Cómo me comportaría si actuara de manera naturalista? Ante todo, abandonaría completamente el personaje que aguarda la llegada del santo. (*Lo hace)* Uno, dos tres: tras anularme como personaje, cruzaría el escenario hasta entrar en cajas (*Recorre todo el arco escénico)*, fingiría que vuelvo a entrar, mimaría la carga de las sillas, y la levantaría para ofrecerlas a los presentes. No, resultaría una chapuza y una pérdida desastrosa de ritmo y de tensión. La síntesis es el invento que impone fantasía e intuición al espectador. Y es la manera de concebir la representación de la gran tradición épica popular:

peinar todo lo superfluo, toda descripción empalagosa.

Retomemos:

> "Tenemos otras cosas que hacer." (*Cambio, rotación del busto, brazos estirados para enseñar una silla)* "Sillas... ¡sillas! Dos monedas la silla... Mujeres, coged una silla porque es peligroso ver el milagro de pie (*Esboza el gesto de sentarse en una silla)*, porque cuando llega el santo, si no estáis sentadas (*Se pone* de pie*)*, hace tres señales y de golpe sale el muerto, con los ojos brillantes (*Mima la actitud rígida del muerto)*, os vais a pegar un susto tremendo, con el corazón palpitando, sfrun!" (*Esboza la caída)* Caéis desmayadas, os golpeáis la cabeza en una piedra: ¡SÑAC! ¡Muertas! ¡Tiesas! (*Respira con la boca abierta, se vuelve ampliando el espacio, sube el tono)* ¡Y el santo sólo hace un milagro al día! (*Va hacia bastidores a la derecha)* ¡Mujeres! ¡Vamos! (*Otro cambio de ritmo y de gesto)* ¡Eh! ¡Oé, bajito!"

¿Habéis notado la transición? Entonces: habla, alza su silla, sale:

> "¡Mujeres! ¡Sólo un milagro hace hoy el santo! (*Cambio rápido de actitud, suspensión)* ¡Eh, bajito!"

Aquí vuelve a entrar otro personaje. Ya lo conocemos, es el bajito que hemos encontrado ante la tumba. A mi vez, de "sillero" he vuelto al papel del adulador. Mimo que ayudo al pequeño a subirse a la silla.

> "Eh, bajito, ¿has cogido una silla? (*Agarra la silla imaginaria)* Ah, claro, para subirte encima. (*Finge ayudarle)* Vamos vamos, sube... ¡Uy, qué alto! (*Carcajada)* Ja, ja, ja... No te apoyes ahí... (*Indica su hombro)* No te apoyes ahí que te doy un tortazo, (*Mima la acción de tirar al bajito)* te

tiro a la tumba, te tapo (*Mima al pobrecillo que llama desde dentro)* ¡TUM, TUM! eternum..."

## *En lugar del santo llegan las sardinas*

(*Se asoma al proscenio mirando en torno)* "¿Viene? ¿Viene el santo? Rediez, no se puede esperar más, que anochece, hay que encender las lamparillas, llega el santo, se equivoca de tumba, va a la tumba de otro muerto, resucita a otro muerto, llega la madre del muerto de antes, empieza a llorar... hay que matar al muerto recién resucitado... (*Pausa, mira alrededor)* ¿No viene? (*Movimiento brusco hacia la derecha)* "¡Sardinas!" (*Se detiene frente al público)*

Es otro vendedor. Atención al gesto extendido hacia cajas. Hay que girarse volviendo al centro, en actitud de sujetar una cesta:

"¡Sardinas! ¡A las ricas sardinas! Dos monedas el cucurucho de sardinas, anchoas, sardinas fritas, ricas, dulces... ¡para resucitar a un muerto!"

Atención a la frase: "... ¡para resucitar a un muerto!" En el gesto final casi tira el cucurucho y desaparece, junto con el cucurucho, también el personaje que lo sostiene. El siguiente personaje que lo interpela es uno de los espectadores, que le provoca:

"¡Sardinas! Eh tú, el de las sardinas, dale un cucurucho a Lázaro para que se le vaya sentando el estómago!" (*Otro le responde)* "¡Calla, blasfemo!" (*Sin desplazarse...*

*basta con balancear el cuerpo para que se entienda el cambio de papel)* "¡No seas blasfemo, desgraciado!" (*Movimiento brusco del busto hacia delante)* "El santo... ya viene". "¿Dónde?" "¡Ese!" (*Son dos que alternan pregunta y respuesta)* "Mira cuánta gente le acompaña, los apóstoles... los santos... (*Cambio)* A ése le conozco, es Pablo... El de la barba, el calvo... ese otro es Pedro, con mucho pelo... con esa barbaza..."

## *¡Marcos! ¡Amigo mío!*

De pronto entra un personaje que grita con voz aguda: "¡Marcos!": el juego que prepara la llegada de Marcos es la descripción, casi mecánica, con términos iguales, de los dos santos que llegan los primeros. Conocemos de memoria la convención, el estereotipo, lo hemos visto muchas veces en frescos y cuadros: san Pablo es siempre el calvo de barbita rizada, y San Pedro, lo recordaréis también en *Ben Hur*, es el de la barba tupida, cabellera abundante... lleno de bucles; después aparece uno que nos es familiar, no hace falta describirle, ¡es Marcos! ¿Quién no conoce a Marcos? En efecto: "¡Marcos!" (*Agita los brazos saludando)* Gritando en falsete: "¡Marcos!" (*Risa ahogada)* Hay un diálogo gestual con Marcos, como diciendo: "Qué pasa contigo, qué haces tú ahí, luego nos vemos... ¡y nos vamos a beber y a bailar!"

Pero el amigo de Marcos advierte que todos le miran casi con envidia y celos. Y la transición es importante. Veamos:

"¡Marcos!" (*Risa ahogada. Diálogo gestual con Marcos)*

Al sentirse observado ralentiza los gestos... se da im-

portancia, se dirige a los presentes con afectación:

> "Le conozco. Es vecino mío. (*Otro cambio de tono. Vuelve bruscamente la cabeza hacia la derecha)* ¡Ahí va! Mira... ¡es Jesús! ¡Uy, qué joven! ¡Si ni siquiera tiene barba! Parece un crío. ¡Qué salado! Tan pequeño, tan joven. (*Respira)* Me lo figuraba más grandote, con una cabezota llena de pelo (*Describe con gestos)*, ¡un cristón! Con unos ojos tremendos, unos dientones, unas manazas que cuando bendice (*Hace gestos de sablazos)*: ¡ZAS! ¡ZAS!, parte a los fieles en cuatro... (*Cambia el tono, desconsolado)* Este es demasiado pequeño, y dulce... (*Voz en falsete, casi histérico)* ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Haz otra vez el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, que estaban tan ricos! ¡Menudo atracón nos dimos!" (*Se apoya en la otra pierna para volverse)* "¿Y tú, sólo piensas en comer? ¡Blasfemo!" (*Otro cambio de tono y de actitud)* ¡Y ese, mira, qué buena persona!"

Son importantes estas tensiones en alternancia con silencios breves. Habréis notado que a veces introduzco unos instantes relajados de pausa, es intencionado. Esos momentos hacen respirar, porque hay que conseguir que el público respire contigo. El público tiene que tomar aire también; si le ahogas y no le permites tras las tensiones que se recupere, tras una carcajada que respire, no cesas de agredirle, acabas agotándole, y así pierde también la correcta participación y la diversión.

Continuemos, y fijaos en las respiraciones:

> "¡Qué maja persona!" "¿Quién?" "Ese, el de los rizos y los ojos claros, ¡qué maja persona!" "¿Quién es?" (*En tono obvio)* "¡Judas! (*Pausa rápida)* ¡Qué maja persona!" (*Respiración)* "¡Calla!" "¿Qué pasa?" (*Otra respiración)* "El santo se ha arrodillado... todos los apóstoles se han arrodillado. Se han puesto a rezar, rezad también voso-

tros, todos rezan. (*Se dirige a uno en particular)* ¡Reza! ¡Que si no, no sale el milagro!" (*El personaje aludido interviene oponiéndose)* "No me arrodillo, porque no me lo creo." (*Réplica)* "¡Blasfemo! ¡Ojalá te dé un patatús! ¡Que te caiga un rayo y te deje cojo por toda la eternidad! ¡Ja, ja! ¡Y Jesús no te hace el milagro!" (*Los demás los acallan)* "Calla, calla, calla. Ha mandado levantar la losa. ¡Oheioh!"

Atención a este salto. Dice: "Cristo ha mandado levantar la losa de la tumba", y en seguida aparece alguien que imparte instrucciones y organiza el trabajo. Y hay una trasposición, vocal antes que física; es el personaje que da el aviso, emite el sonido y mima que levanta la losa.

Entonces:

"Calla, calla, calla, que ha mandado levantar la losa de la tumba. ¡Oheieoh! Vamos, arriba... ¡todos juntos, ohieiooh! Cuidado con los pies. (*Se asoma y en seguida se retira tapándose la nariz)* ¡Caray qué peste! ¡Vaya tufo que sale!"

Así que la tumba está abierta físicamente, lo habéis intuído por mi gesto al asomarme a la tumba, al echarme atrás, y sólo después he dicho la frase. Ojo con decirla antes, la quemas. Repito los gestos en progresión: uno, dos, tres, cuatro: "¡Caray qué peste!" Los tiempos entran, como en la música. Uno, dos: "¡Caray qué peste!", tres, cuatro: "¡Vaya tufo!", uno, dos: "¿Pero qué han enterrado ahí, un gato muerto?"

Se asoma un segundo personaje. Es otro que contesta, hay que marcar el cambio:

"No, no, es él, el que han enterrado, Lázaro. ¡Caray! Está lleno de gusanos, le salen por las orejas... por los ojos... ¡qué asco! (*Otro tono y torsión del busto)* ¡Menuda broma le han gastado!" "¿A quién?" "A Jesús: le han dicho que llevaba enterrado tres días el Lázaro, y lo menos lleva muerto un mes, no le va a salir el milagro." (*Ligero cambio de tono)* "¿Pero por qué?" (*Juego rápido de pregunta y respuesta)* "¡Porque está demasiado macerado, el muerto!" (*Respiración, luego, con fuerza)* "Pues yo digo que le sale igual, porque es un santo que aunque en la tumba sólo hayan enterrado cuatro huesos, él, con tres señales y una miradita a su padre, Dios en el cielo, todos los huesos se llenan de carne y se hace un sacramento endemoniado de vida que sale corriendo como una centella". "¡No, no le sale! ¿Apostamos?" "Apostemos". "¡Dos monedas a que no le sale!" "¡Cuatro!" "¡Tengo la banca por cinco!" "Cinco por siete..." "¡Tengo la banca! (*Agita los brazos señalando con los dedos en distintas direcciones)* "Uno, dos, tres, cuatro: a la una, a las dos, a las tres... ¡Apuesta, rediez!"

La contratación ha implicado a toda la plaza... pero en seguida la interrumpe un grito:

"¡Rediez! ¡Blasfemo! ¡Haciendo apuestas con el santo rezando... ¡Infame! ¡Que te un patatús a tí también, blasfemo!" (*Al decirlo va a arrodillarse, luego se vuelve de golpe al de la banca)* "¡Cinco monedas a que le sale!"

Me he quedado en esta postura para que notéis la transición de la tensión del grito de las apuestas a la de la vuelta al clima del milagro. Entonces: "¡Cinco monedas a que le sale!" La mano sigue en el aire, y la mirada ya está al lado opuesto:

"Le ha ordenado que se levante, le ha dicho: "Sal Lázaro".

Interviene otro personaje que le contradice: mientras que el primero está abierto, el otro se cierra. Entonces:

"...Sal Lázaro... *(Mofándose)* saldrán los gusanos de los que está lleno" *(Reacción brusca)* "¡Blasfemo!" *(Respiración profunda. Habla con dificultad, extasiado)* ¡Es él! ¡Ha salido Lázaro, rediez! Ha levantado los ojos... Dios Señor de mi alma... ¡Milagro! *(Alza los brazos al cielo)* Sube, sube *(Mima la dificultad de sujetarse, se tambalea)*, se pone de pie, se cae, se cae, baja, baja, sube, baja, sube, sale de la tumba como un perro que del agua *(Se sacude)*, sacudiéndose. Desparrame de gusanos. *(Mima que recibe una ducha de gusanos)* ¡Eh! ¡Demonios! ¡Desgraciado!" *(Se interrumpe)*

La transición está clara. Descripción: uno, dos, tres *(repite la acción)*, voy a la posición, de golpe hay un vuelco de imagen, mejor dicho, es nuestra cámara la que cambia de posición, de allí vuelve allá; contracampo hacia quien relata.

Repitamos la secuencia:

"Sal *(Se sacude)*... ¡una sacudida! Desparrame de gusanos. ¡Eh, demonios! ¡Desgraciado! ¡Mira cómo me has puesto de gusanos! Asqueroso... ¡*Finge quitarse de encima los gusanos, luego deja la acción para lanzarse hacia delante)* ¡Milagro! ¡Vive, llora! *(Se arrodilla)* ¡Oh Jesús, gracias Dios, bravo Jesús! Bravo Jesús, bra... *(Se toca un muslo, lo mira)* ¿Mi bolsa? ¡Ladrón!... *(Señala fuera de escena, luego de nuevo al lugar del milagro)* ¡Bravo Jesús! ¡Ladrón! *(Se incorpora y corre hacia la derecha, persigue al ladrón)* ¡Ladrón!... ¡Bravo, Jesús!... ¡Ladrón!"

## *"Llega sonriente mayo"*

Ahora, en lugar de seguir con otros ejemplos –espero que divertidos–, quisiera concederme una diversión (las diversiones son mi especialidad), y volver brevemente al tema del actor que, para encontrar sus raíces culturales, debe volver a los orígenes. Por supuesto, me doy cuenta de que es difícil, hoy en día, hacer esa conexión, recuperar la carga cultural originaria en el general abotargamiento, en la nivelación generalizada, producida por los mass-media, en que tenemos que actuar y vivir. En efecto, algo ha cambiado desde que empecé a hacer teatro. Ante todo, acababa de terminar la guerra y teníamos la ventaja de poder escribirlo todo de nuevo en un gran papel en blanco. Había muchas ganas de renovar todo discurso... de desechar todo lo viejo y rancio. No sabíamos nada o casi nada de las ideas y experiencias que habían madurado teatreros, pintores, escritores en otros países durante esos veinte años. Sentíamos el impulso de investigar, conocer, saber. Éramos ignorantes, lo sabíamos. Hoy seguimos siendo ignorantes, y nos importa un bledo. Soplan vientos de investigación, ¿pero qué se investiga? Hoy miro a mi alrededor y veo que el interés por los problemas de la investigación es un bluff –aparte que a mí, la etiqueta de "investigación" me hace pensar en gente que anda revolviendo alrededor de su ombligo. Es difícil que se aparten de un cliché manierista. Encima, se cierran en grupos restringidos... en bandas, con el apoyo de algún crítico y algún asesor cultural. Su discurso es casi totalmente abstracto, no tiene nada que ver con la realidad, con los verdaderos problemas de lo cotidiano.

Al hablar de la necesidad de ampliar la investigación, no me refería únicamente al ámbito del teatro popular. La auténtica investigación se hace ahondando y saliendo del propio círculo cómodo de intereses. Yo, personalmente, para evitar el peligro de dormirme con la nariz en el ombligo, me he lanzado a leer todo el teatro posible, de los ingleses del siglo XVIII a los orientales –traducidos, claro–, deteniéndome repetidamente, como un fanático, en los clásicos Griegos. Y quede claro que no me muevo a mis anchas en esos textos. Cada vez me encuentro atraído y expulsado... cada autor me fascina y me deja en crisis. Es más cómodo vivir en tu propio espacio, ritmo y lenguaje constante. No dejarse turbar. Pero más tarde descubrí que entrar en crisis sienta bien. Y es importante dominar todos los ingredientes posibles de la dialéctica. Como dice la física: "Si no conoces los contrarios, no puedes conocer tampoco los efectos de los iguales, de los opuestos dinámicos y fijos".

Desarrollar al máximo el conocimiento es esencial para poder captar los maravillosos axiomas de la contradicción. Cuántas veces he oído decir: "Ese autor es un conformista y un reaccionario, no me interesa". Así, a priori. ¡Una etiqueta, y ya está!... Nada convencido, lo leía y descubría una falta de prejuicios, un valor en el plano formal y también en el ideológico de nivel altísimo. ¿Durante cuántos siglos batallones de intelectuales agnóstico-literarios han desdeñado a los clown, los saltimbanquis, los títeres, así como rehusaban tomar en consideración el teatro religioso de los distintos pueblos, empezando por el suyo? Yo he encontrado cosas maravillosas en ese teatro. ¿Y cuántos así llamados marxistas se han burlado de la idea de hurgar en el teatro popular de los ritos, sobre todo en el llamado de los "mayos"?

He descubierto que los anarquistas del siglo XIX recitaban e interpretaban los mayos. El mayo se recita también hoy, sobre todo en la zona de los Apeninos toscanos y emilianos. He asistido a la exhibición de grupos de la Garfagnana, de Pistoia y de Prato. De inmediato me ha llamado la atención la presencia, durante la actuación, de un hombre vestido de calle –los demás iban disfrazados– que se movía por el escenario con un libreto en la mano. Era el apuntador-director. Y todo se hacía a la vista. Teatro épico absoluto. La tragedia del mayo era en rima cantada, versos octosílabos antiquísimos, sobre una melodía constante, que se repetía al infinito.

La primera impresión fue de tedio. Las formas expresivas y los estilos que se salen de nuestro esquema mental, de la "costumbre", suelen provocar rechazo. Y rechazaba también la gestualidad, a mi parecer demasiado seca y repetitiva. Me habían fascinado algunos hermosos fragmentos, como por ejemplo el del duelo, articulado en una auténtica danza con gestos, estocadas, golpes, sablazos y complejos pasos muy sugestivos. Lo que me dejó de piedra fue que los duelistas lograran saltar, forcejear y moverse con todo el cuerpo mientras seguían cantando tan tranquilos, sin el más mínimo jadeo. El elemento más sugestivo era sin duda el vestuario. Se veía claramente que lo habían hecho ellos: cascos sacados de yelmos de jinetes del siglo pasado, a los que habían añadido celadas y figuras de leones y águilas, así como plumas y cintas. Las corazas eran de paño con elementos metálicos. Calzaban botas o polainas de cazador, y los pantalones de sarga iban adornados con tiras rojas, doradas y azules. Para terminar, cada caballero llevaba una capa decorada con bordados auténticos, que recordaban los de las capas de los sacerdotes en las funciones importantes. Luego estaban los trajes de los reyes, las reinas y las damas... todos personajes de notables.

Lo que más me extrañaba era la falta absoluta de contrapunto irónico... no había distanciamiento cómico. Al contrario, esa seriedad continua daba una sensación de empalago. Al acabar la representación me acerqué al responsable cultural del grupo, un profesor universitario, conocido investigador de mayos. Había escrito un par de libros sobre el tema y se le consideraba un "catedrático" del teatro popular de la zona toscana-emiliana. Le pregunté por qué no había ni personajes ni situaciones cómicas. Me contestó, con una sonrisa casi de compasión: "¿Por qué, acaso hay situaciones cómicas en la tragedia griega?" Me quedé boquiabierto. Me recuperé y, balbuceando, aventuré otra pregunta: "¿Existen por lo menos mayos cómicos?" "Que yo sepa, no –fue la respuesta. –El mayo es trágico". Sonaba demasiado seguro, advertí que mentía. Así empezó mi encuesta. Pregunté a otros "responsables culturales", presentes en el encuentro de Prato. Un investigador me aseguró que, hasta hace unos cien años, existía en los mayos un personaje cómico que permanecía en escena durante toda la representación, como contrapunto cómico-satírico de los parlamentos de los caballeros y las damas. Este personaje fue recuperado por los primeros anarco-sindicalistas, que introdujeron asimismo en el texto alusiones políticas directas.

Pero ese invento venía de más lejos. Me acordé al instante de las *sotties* del Medievo francés. Textos morales en los que se introducía un *sot*, un loco, que intervenía con comentarios sarcásticos en cada diálogo y acción. Shakespeare a su vez introdujo ese personaje en el *Rey Lear*... el *fool*. Continuando con mi encuesta llegué a descubrir que ese personaje cómico, en los mayos, era fijo en cada obra, y que no sólo tenía el cometido de aligerar o divagar sino que, justo como el *fool* en el Rey Lear, ocasionaba un vuelco continuo del discurso y un juego dialéctico que imponía va-

lores contradictorios a los personajes y a la historia. Así descubrí el contrapunto en los "mayos".

He visto a campesinos de Pistoia cantar y mimar una *Medea*, la misma de la que saqué el texto para Franca, donde el contrapunto es un grupo de mujeres (un anticoro), que en su absoluta servidumbre al hombre provocan situaciones grotescas y violentas ironías, lanzadas sarcásticamente por Medea.

## *Un diablo que da el alma*

Pero el gag grotesco más hiriente lo encontré en el mayo que cuenta la historia de santa Oliva, esposa de un emperador romano, que se hizo cristiana. Oliva, al partir su marido a la guerra, es asaltada por pretendientes que la atormentan. La emperatriz es una mujer fascinante, y en cada escena se topa con un hombre que pierde la cabeza por ella, intenta seducirla, llevársela a la cama. Ella resiste. Es una mujer honesta y sobre todo está enamorada del marido emperador... no de un cualquiera. La chantajean, le cuentan que el marido ha muerto, la calumnian, la llevan a juicio. Pero ella, nada. Al final la exilian a un bosque.

El personaje de contrapunto es el demonio. Más bien, un diablejo impresentable y desastroso, una especie de Arlequín, que organiza unos líos tremendos. En realidad es el único que al final ayuda a la mujer, el único que demuestra sentimientos humanos en toda la historia, el único que se conmueve, que se apiada. Pero al principio es un auténtico Satán: instiga a hombres jóvenes y maduros a seguir a las mujeres, como un alcahuete: "¡A por ella cretino! ¡Fíjate en su belleza, en cómo se mueve, anda, prueba, que le vas!"

Ejerce de apuntador del caballero torpe, le sopla al oído frases apasionadas de seducción... pero, como es un diablo borrachuzo y tragón, sus paralelismos poéticos se dirigen siempre a las partes más sabrosas del cerdo, a manjares refinados, fritos suculentos y vino a raudales. El efecto cómico está asegurado, sobre todo cuando al final nos damos cuenta de que él también está colado por Oliva y que por ella daría su alma. Pero en la función que vi en Prato, el personaje del diablo había desaparecido. ¿Por qué razón han borrado del mayo ese contrapunto?

## *La purga de los jesuitas*

En un debate al que asistían muchos investigadores, apareció la verdad. La drástica censura fue obra de los Jesuitas, hacia el siglo XVII, tras la gran reforma. Así, por orden superior, desaparece el cómico, desaparece el demonio, desaparece el borracho, desaparece la mujer entrometida, desaparece todo personaje que suscite provocación y dialéctica. Un profesor de la Garfagnana, típico elemento del conformismo católico al estilo de Comunión y Liberación, fue desmentido. Pero aún logró armar una polvareda, minimizando y alzando la voz en exabruptos histéricos.

Del debate que desembocó en pelea salieron al final dos posturas claras e irrefutables: el poder, cualquier poder, teme por encima de todo la risa, la sonrisa, la burla. Porque la risa denota sentido crítico, fantasía, inteligencia, distancia de todo fanatismo. En la escala de la evolución humana, tenemos primero el "homo faber", luego el "homo sapiens", y en tercer lugar, sin duda el "homo ridens". El más sutil, el más difícil de someter y embaucar. Segunda obser-

vación: al expresarse, siempre el vulgo, la gente sencilla, incluso cuando representa las historias más trágicas, no puede evitar introducir el humor, el sarcasmo, la paradoja cómica.

## *El carnaval liberador*

Cuando era niño y vivía en la Valtravaglia, asomada al Lago Mayor, en carnaval "se atacaban los Malpaga". Los Malpaga eran cinco hermanos, que en el siglo XVI construyeron en unas rocas que afloraban a unos cientos de metros del pueblo de Cannero, una serie de fortificaciones con cuatro torres. De allí salían en bandas a saquear todos los pueblos del Verbano. Eran los turcos de la alta Lombardía. Tan profundamente ha arraigado en la mente de la gente durante siglos la memoria del terror a esas bandas de piratas, que aún hoy se siguen exorcizando las correrías de los Malpaga, se recitan coralmente: el choque con la población armada, su captura y su final, ahorcados. Todo ello en un estilo apayasado, entre cantos groseros y gestos obscenos.

¿No ocurre acaso lo mismo con las máscaras de Castigliano, de Pagano Scapino y todos los Zanni del Reatino? Me refiero a los carnavales que aún se organizan cada año en el Centro de Italia. Precisamente la memoria de las bandas de turcos que llegaron aquí hace siglos, a degollar y violar, es lo que motiva el juego grotesco. Se quiere exorcizar el horror, para llegar a la catarsis a través de la representación. No exactamente aquellos turcos, sino más bien los turcos de hoy, el poder con sus prevaricaciones, injusticias, insolencias, altanería. Eso es lo que se quiere derrotar en la pantomima, lo que se quiere derribar, borrar, sepultar gra-

cias a la risa. En mi pasión por las representaciones populares, he asistido a decenas de carnavales. Conozco el de Asti, con el proceso al pavo, el del Trentino, con la captura y proceso del tirano Biagio, los del sorrentino, de Irpinia.

## *Otra vez el Zanni... o más bien el "Zannone"*

Debo decir que pocas veces me he encontrado con una fiesta tan compleja y articulada como el carnaval del "Zannone". Asombra la cantidad de gente que participa en la representación, con máscaras y personajes tan diversificados y contradictorios: el Zannone-Polichinela, con todos sus *lazzi* de hambre y miedo, el gran turco grotesco y fanfarrón, el guerrero solemne y bravucón, el hombre salvaje, el oso, el cazador, el diablo, la cíngara, el cura, el ermitaño, la reina, los soldados cristianos, los esbirros... e incluso el Mago Merlín y el ingeniero. Y cada uno, como en los "mayos", se hace su propio disfraz, libre y sin reglas. He descubierto que una familia del Reatino fabrica todos los años con granos de maíz el traje con coraza del tirano infiel. Otra desentierra armas de principios de siglo, de caballeros de Saboya. Introducen anacronismos intencionados y provocadores: gendarmes, policías, enfermeros, frailes, médicos... y a veces ministros, obispos y abogados.

Los Zanni llevan cencerros en la cintura, como los "mammuttones" sardos de Orgosolo, o como los Selenos de Tesalia en el rito de la partida de Dionisos. Todo viene de muy lejos, todo es terriblemente cercano. El Zannone lleva un gallo en la cabeza, como el Polichinela de Antrodoco en la representación de los meses, y también un pájaro horrendo con colgajo en forma de falo que le pende

entre las piernas. Es de nuevo lo obsceno, arrojado como burla contra los bienpensantes y los hipócritas que intimidan con la obsesión del pecado. Estas fiestas han durado siglos, con altos y bajos. Han desaparecido y vuelvo a aparecer, han padecido variaciones y transformaciones más bien picantes, y no siempre han mejorado la diversión y el juego.

¿Pero qué sentido tiene hoy recuperar una "zannata"? En nuestro tiempo los mass-media son auténticos rodillos que todo lo aplastan. Son apisonadoras brutales que, mediante la descarga de concursos, espectáculos laser, fuegos artificiales, sonidos estruendosos, aturden y dejan a la gente idiotizada. Nos agitamos sin armonía. La imaginación que articula gestualidades danzadas se sustituye por epilepsia disparatada y obsesiva. Como dice un amigo poeta: "Los chicos y las chicas parecen flores que brotan de tallos sin raíz". Festejar es un arte, no basta con tener ganas. Para que no se resuelva todo en un insulso vocerío, conviene saber a partir de qué desesperación, de qué miedo, de qué rabia hay que representar la burla, la paradoja y la mueca. Y aquí reaparece, lo repito a costa de ponerme pesado, el tema de la importancia de rastrear la tradición. Puedo atestiguar que nada estimula imágenes de vanguardia como la observación de nuestras fiestas de carnaval.

Una vez di una charla en una academia –no digo cuál– de teatro. Hablé del teatro griego, de los sucesos políticos que inspiraron ciertas comedias de los siglos V y VI a.C., de la paradoja satírica sobre la democracia dirigida por mujeres en tres obras de Aristófanes. En cierto momento miré a la platea, y advertí una expresión impresionante de miradas desconcertadas, chicos y chicas que, con gestos de estilo típicamente mediterráneo, se preguntaban unos a otros de qué estaba yo hablando. El profesor responsable abría los brazos, desconsolado. Pero no es un caso aislado. El

vacío de conocimiento sobre el teatro antiguo o moderno es enorme en casi todas las escuelas... y luego nos encontramos con el vocerío y la total falta de preparación que imperan, sobre todo en las nuevas generaciones de nuestro teatro.

## *Cómo educar al público*

Esta charla sobre la investigación cultural me lleva a otro tema, el así llamado estudio de mercado, en busca de las necesidades y los intereses primarios del público. Estoy más que convencido de que habría que educar no sólo a los actores, sino al público, para que esté en condición de asistir a espectáculos valientes, que desarrollen temáticas diferentes y provocadoras, que susciten interés y debate, ganas de discutir y de hacer. Por desgracia, el teatro italiano actual es sobre todo comercial. Es decir, los empresarios, tanto públicos como privados, no quieren arriesgar, ni sus ingresos ni el beneplácito de los que deciden las subvenciones, en resumen, quieren apostar por lo seguro, y optan por un repertorio de éxito infalible, ya comprobado.

Llevo treinta años en esta batalla por estimular el nacimiento de un teatro que plantee temas vivos y demuestre que quiere renovarse, no sólo en estilo, sino sobre todo en contenidos. Me he enfrentado duramente a entidades e instituciones públicas y privadas, y he sido insultado: lógica reacción. Creo que vemos un teatro muerto para espectadores muertos. Estamos en la clásica alternancia entre demanda y oferta. Cada cultura tiene el teatro que merece. Hoy en nuestro país están muertos ante todo los autores, que no saben proponer más que textos literarios, con tira-

das verborréicas de palabras galopantes que se persiguen y devoran entre ellas. Que plantean temas de cualquier tiempo, abordados con el hedonismo más insulso y rancio. Se representa nuestro tiempo como si fuese mítico y el tiempo antiguo como si estuviese difunto. Lo importante es llevarse los premios de noveles o de próceres. No irritar a los burócratas del ministerio, a los responsables de los partidos de gobierno; conseguir que te adjudiquen una buena suma para el montaje y no remover el pantano, de manera que todos coincidan en definirte un teatrero tranquilo. Amén.

## *El lamento afligido del autor no representado*

Hace tiempo participé en Stresa en un congreso de críticos y autores de toda Europa. El tema y los desarrollos, en las diversas intervenciones, seguían un ritual que se repite, invariable, desde hace siglos. Por un lado se denuncia al director y su poder excesivo, por otro se lamenta el escaso o nulo poder del autor. Pero esta queja del escritor teatral, os diré francamente, resulta ya grotesca.

El autor –desde hace años y años– lo intenta todo. Para ayudar a los escritores de teatro, han inventado premios, subvenciones especiales para esas cabezas de compañía de organizaciones públicas y privadas que deciden montar obras de autores nacionales, además de vivos. El fisco, por su lado ha ayudado a esos cómicos que se disponen a montar comedias de autores nacionales bajando casi en un tercio los impuestos directos, devolviendo además a fin de año el importe total de la retención fiscal. Pero no hay nada que hacer: de año en año, la presencia del autor-italiano-vivo en el cartel de compañías públicas y privadas en Italia

se hace más y más efímera... casi una visión por anfetas al límite de la sobredosis. La ilusión de ver aparecer al autor italiano en los carteles de los teatros nacionales es el auténtico "teatro de lo efímero".

## *Pero el autor no se da por vencido*

La última propuesta que he escuchado, dicha no demasiado en broma, es esta: "El Estado debe asignarnos a los autores un importe determinado de dinero, unos cuantos cientos de millones. Se entiende que no a todos, no, a un grupo de personas serias y probadamente correctas, por no hablar de las garantías sobre el valor artístico de la producción. Nuestro comité escoge algunas obras dignas de mérito. Después se organizan compañías, subvencionándolas para que monten los textos que hemos. Es decir: el autor se hace Estado".

Y todo arreglado. Tendríamos que lamentar el apuñalamiento semanal de algún autor, tras las inevitables discusiones académicas que surgirían en el comité que elige a los merecedores, pero no es preocupante, el número de autores no representados es infinito.

Claro que estimular que nazcan y se conozcan nuevos autores es un problema muy serio. Además, ¿cómo se hace? ¿Qué método seguir? Para empezar, faltan escuelas.

## *¿Quién les enseña el oficio?*

Hay escuelas para actores, para mimos, para escenógrafos, para directores, técnicos y promotores teatrales, pero para autores teatrales no, no hay. Existen facultades de letras clásicas y modernas. Se puede aprender a escribir relatos, reseñas, ensayos, novelas, pero no existe una facultad que enseñe escritura teatral con todo lo que conlleva, o sea, saber imaginar un espacio escénico, escribir además de las palabras también los gestos, los tonos, las frases que pronunciar proyectando, y las que hay que correr, o tirar, el contrapunto de las acciones sobre las palabras y viceversa. Saber cómo se articula una escritura que hay que recitar en proscenio o al fondo, caminando, sentado, tumbado o columpiándose. Actuar con luz difusa, o luz concentrada, en contraluz. Con ritmos cadenciosos o como conversando, sin picos. Aplanando tonalidades, evitando tonillos, o bien inventando retahílas. Quien escribe debe conocer: planta y altura del escenario, qué es una pendiente, cómo funciona una escena giratoria, qué es una diabla... ¿Estoy haciendo terrorismo? Conozco la respuesta: "Esas son cosas del director... ¡de los técnicos!", ahí está el error.

Es como pretender hacer el proyecto de una casa y luego de "los cerramientos, las escaleras, los techos, en fin, de todas las instalaciones tuviera que ocuparse la empresa constructora"... pero capullos... ¿nadie os ha dicho nunca que las instalaciones son realmente la casa?

## *Patadas en la cara al espectador atontado*

Hay otro tema que me interesa comentar, tanto desde el punto de vista del papel del actor, del autor, del director, como –perdonadme– del escenógrafo, el único oficio del que poseo un título académico. Es el problema de la relación con el público, con el usuario. Recuerdo que durante un debate en el famoso congreso de Stresa ya mencionado antes, el director de un teatro de gran prestigio, el Staten Theater de Hamburgo, se levantó y sentenció: "El verdadero rey es el público". La afirmación produjo gran efecto.

Siempre ando repitiendo que el público es importante, o mejor determinante para el desarrollo y crecimiento de una obra. En estas charlas he insistido mucho en eso: para un autor, para un actor, para un director, el público es el papel de tornasol, además de la verificación, el control, la posibilidad de recibir una colaboración generosa. A menudo el público demuestra ser un asco. El público no está siempre presente con brío, en muchos casos es pasivo, tonto. A veces ocurre que el público no es nada propenso a lo nuevo, incluso descubres que tienes delante una multitud de reaccionarios. El público es con frecuencia adulador o demasiado reverente, el público llega al teatro la mayoría de las veces estúpidamente condicionado o prevenido, el público acepta a menudo modas alucinadas, tiene sus propias ideas fijas, y sin duda es difícil quitárselas con un espectáculo. El público, aunque compuesto por individualidades diferentes, se amalgama a menudo y te impone sus propios ritmos.

¿Cómo se puede localizar el carácter del público? Bien,

yo tengo un método. Lo he experimentado y padecido en mi propia piel. Para empezar, tengo suerte: como autor, gozo del privilegio de ser también actor y de tener a mi lado una mujer, actriz, no es por presumir, pero de cualidades superiores, extra-fuertes. Juntos hemos aprendido a emplear ciertos recursos mecánicos desde la introducción del espectáculo. Improvisamos siempre un prólogo *a cappella* de nuestras obras, (hemos retomado esta buena costumbre del teatro "a la antigua italiana"), como tiempo de sondeo, acercamiento y unión. Hay también un antiprólogo. Siempre nos ocupamos de ayudar a los espectadores a sentarse, les gastamos bromas, los hacemos sentir cómodos, o incómodos.

Pondré un ejemplo: un espectador se pone a pasear impunemente por el pasillo de la platea, en busca de sitio vacío; surgen discusiones; entonces yo interrumpo lo que estoy diciendo y le digo: "Perdona, ¿qué problema tienes? Entiendo... como la butaca está ocupada por un abrigo... te quieres sentar ahí... ¡pero si te digo que ahí había una señora que ha tenido necesidades momentáneas y... urgentes! ¿Cómo es eso? No conocía esa regla: "A quién se le escape pis, no se mueve y lo hace ahí. A quien se le escape caca, pierde el sitio y la butaca". En ese momento todos se ríen, y yo vuelvo a mi discurso.

En resumen, funciona así: no hay que perder de vista a ciertos personjes vistosos y predominantes en la platea, para intentar entender con qué clase de público nos vamos a encontrar dentro de poco, y sobre todo hay que conseguir que la gente se suelte y, como decimos en jerga, "se quite el sombrero y se deje caer sobre los glúteos". Es una especie de ácido reactivo que le arrojamos, perfumado de jazmín, que sirve de lavado y descalza a la gente que necesita deshinchar los pies.

El problema está en inducir a los espectadores a familiarizarse y amar el espacio donde vamos a actuar. Muchas veces arrancamos flojos, o bien insistiendo en ciertos tiempos, o, por el contrario, llegamos a acelerar, porque adivinas, incluso lo sientes, ante tí, a un público que necesita que le agredan, una bestia masoquista. A veces te ves obligado a dispararle encima las réplicas, tirándolas. No esperas a que las absorba del todo, le obligas a estirar el cuello para escucharte, si quiere captar lo que dices, como un histrión malvado bajas adrede el tono de la voz, luego,de pronto, le gritas a la cara. El teatro es una pelea a puñetazo limpio sin ring, donde el árbitro lleva los ojos vendados y donde casi todo está permitido con tal de ganar. Se aplican trucos y recursos realmente infames, de auténticos hijos de puta. Estos son algunos de tantos recursos que empleamos para comprender, para captar el humor del público, para tratar de introducirle en un tiempo y un ritmo que es el nuestro, en una dimensión donde le podamos controlar, dirigir, tenerlo del todo en nuestro poder: "¡Ya es hora, ya es hora! ¡El poder para quien hace trucos, juega sucio y al público controla!"

Este método que he expuesto, cargando un poco los tintes grotescos, nos impone después, como escritores y directores, la obligación de adaptar el texto a las situaciones, y de homogarlo con las necesidades más vivas y llenas de imágenes que el público propone y pide. Este método de sondeo preliminar, con el consiguiente enganche de los espectadores, me ha permitido más de una vez descubrir los errores, los desequilibrios, incluso graves, del texto, las zonas muertas o prolijas, poco claras, del espectáculo en su conjunto. Un autor normal, privado de estas extraordinarias posibilidades de verificación, se habría visto sin duda en un desastre irreparable. Y al final, derrotado, habría tenido que retirar su texto y volver a casa maldiciendo, a esa

masa de comicastros que se lo habían destrozado: "Una obra maestra arrojada al water!"

## *El truco es: desbaratarlo todo*

Voy a referirme a la experiencia directa de uno de nuestros últimos espectáculos, una especie de farsa atelana actualizada, que trata del hipotético secuestro del industrial Agnelli, titulada *Bocinas trompetas y pedorretas (*antes, *La mueca del miedo)*. Debo decir que ya en las primeras lecturas con público nos encontramos con una respuesta de gatillazos, un clima de malestar debido, pensamos, al fastidio de la primer lectura. Nos protegíamos atribuyendo ese clima a que nuestra interpretación no era lo bastante suelta. Luego hicimos el espectáculo en pie, con el texto aprendido, directamente al público, durante una semana, con ensayos abiertos, y seguía sin funcionar. Había vacíos, transiciones escénicas que fallaban o chirriaban como ruedas viejas, tropezábamos con el ritmo, no lográbamos transmitir las situaciones con claridad y, sobre todo, incluso en los debates tras el espectáculo, no quedaban nunca claras, por los comentarios del público, las razones legibles, netas, de porqué el espectáculo no conseguía despegar.

En una pausa, Franca disparó sin piedad su sentencia: el arranque fallido se debía a que era un texto con estructuras ya pasadas, que necesitaban acercarse a una actualidad no aleatoria, a temas calientes, incómodos, que nos pesaran a nosotros y al público, y que, más o menos astutamente, nosotros tendíamos a remover, a obviar. Teníamos que encontrar ese disfrute que el público reclamaba, y no resolver el desastre con recursos mecánicos, introduciendo burlas y

chistes sobre políticos o pequeños sucesos. Tardamos dos meses y medio en lograr por fin, cortando, peinando, reescribiendo escenas enteras, que la obra subiese de tono. Basta con decir que el tercer acto fue completamente reinventado, así como gran parte del primero. Incluso tuvimos que reestructurar la progresión del relato.

## *La zancadilla de los críticos impacientes*

Debo admitir que les hicimos una jugada a los críticos, que escribieron sobre un espectáculo que a los pocos meses se había transformado por completo. Así, la gente que llegaba al teatro después de que lo remontáramos, y había leído las reseñas del espectáculo en los diarios, decía: "¿Pero qué cojones han escrito esos? ¿Dónde estaban?... ¿Por qué nos cuentan que la comedia plantea ciertos temas? ¿Dónde los han visto? ¡Esto no tiene nada que ver! ¡Qué gilipollas son! ¡No tienen ni idea, estos críticos!"

A veces nos sentíamos generosos, y advertíamos al público: "Mirad, no es culpa de los críticos, sino nuestra, porque hemos transformado el texto". Nos ha ocurrido más de una vez que el crítico oficial de un periódico no se ha preocupado por volver a controlar la nueva edición del espectáculo, como hubiera debido, y se ha limitado a la primera crítica hecha tras el estreno en Milán, sin imaginar que mientras tanto habíamos destrozado tanto el texto. Para ser sinceros, no siempre es así, también hay críticos que ejercen su oficio con gran honestidad.

El año siguiente volvimos a representar *Bocinas trompetas y pedorretas,* y de nuevo lo transformamos. En el periodo de un año desde la última función habían ocurrido cosas

relevantes, que nos obligaron a cambiar acciones y situaciones; la crónica siempre nos empuja, se nos adelanta, nos pone zancadillas, así como se las ponemos nosotros a los críticos.

## *La crónica tiene más fantasía que el autor más fantasioso*

Ocurrió que de pronto apareció un personaje como Cirillo, con la historia de su liberación pactada con la mafia y la Democracia Cristiana, bajo la vigilante mirada de los cuerpos especiales y la supervisión de la Logia P2, una historia absurda, de teatro cómico, pero que oculta una tragedia. ¿Os acordáis? Cirillo, nombre inventado, fue secuestrado por los terroristas, empaquetado en la llamada cárcel del pueblo (pero el pueblo, casualmente, no lo sabe, pero para compensar, sí lo sabía la camorra, la mafia calabresa). ¿Notásteis que, de pronto, la prensa dejó de hablar de los terroristas y del secuestro de Cirillo?" Había que evitarlo: "Es una historia molesta. Además, no hay quien la meta en sucesos". Tratan de relegarla a la quinta página, pero vuelve a salir en portada. La gente se harta: "Uff, otra vez este de por medio, nos lo meten hasta con calzador..." Luego escuchas los comentarios de los napolitanos, unos comentarios realmente siniestros, de un cinismo increíble: "Pero qué esperan a cargárselo, esos rojos de mierda; que se lo coman crudo, sí, era un ladrón, un mafioso embustero...": esa es la brutalidad grotesca y también trágica de la crónica, con la que debemos contar en cada nuevo montaje.

Todas las variantes que afloran cotidianamente en la realidad se convierten en nuestra medida para pensar y en-

frentarnos a un texto. Y de no tenerlo en cuenta, al poco tiempo comprobarías que la comedia no se sostiene porque la crónica de sucesos, al renovarse, te ha desplazado, te la ha triturado.

## *La crónica en directo asesina a los autores*

En una de las últimas intervenciones en el congreso de críticos, un conocido profesor de historia del teatro de la Universidad de Urbino, autor y también crítico, planteó el tema trágico de la imposibilidad de hacer hoy textos dramáticos ligados a la crónica. El profesor-autor-crítico decía: "Tomemos el suceso del atentado al papa, acontecimiento espectacular al que muchos hemos podido asistir, casi en directo (por un pelo se nos escapó la secuencia donde se ve al terrorista extender la mano y disparar). Pues bien, la proyección simultánea de un suceso trágico de tal envergadura produce que, si luego asistimos a la reconstrucción teatral o fílmica en diferido de ese mismo hecho de crónica, el público se queda completamente indiferente. La emisión en directo expone los hechos sin mediaciones, todo se descarga, se graba, con todos los detalles, de forma brutal; las angustias grandes, pequeñas e intermedias movilizan todos los circuitos de recepción sensorial. Es el gran espectáculo en la sociedad del espectáculo".

"Entonces –añaden los defensores del "directo" (comida servida *al dente,* cruda, *nature)*– es inútil pensar o tratar de plantear problemas de actualidad o de nuestra vida cotidiana, mediante la imaginación, pues ya son viejos a la hora de producirse".

En pocas palabras, desde que existe la televisión, el tea-

tro civil es basura. Bueno, personalmente me permito afirmar que esta manera de pensar concuerda con los intereses de la autoridad constituída, y encarna la gran esperanza del poder: poder económico, institucional, multinacional, religioso y político. El poder no sabe qué hacer para que, aunque lentamente, la gente pierda la costumbre de utilizar su propia fantasía, evite el esfuerzo de proyectar una idea distinta de los hechos que se le exponen a diario en los mass-media, deje de desarrollar el placer de la disensión, abandone la viciosa costumbre de buscar una distancia razonada de las cosas inmediatas, la tendencia a resumirlas, revisarlas, y sobre todo representarlas bajo síntesis y formas diferentes.

Yo asistí a la emisión en directo del atentado, encendí el televisor dos segundos antes del abominable suceso (sigo mucho al papa en sus itinerarios, porque me sirve para refinar mi bagaje de actor); pues bien, salté literalmente de la silla al intuir lo que estaba ocurriendo: angustiado, desesperado, seguí la crónica en los diversos canales. Saltaba de uno a otro, trataba de entender cuáles eran los plazos, los tiempos de los hechos. Luego, al instante, me sentí proyectado en una dimensión realmente cómico-trágica, incluso grotesca, me identifiqué con el personaje del realizador de televisión que en ese momento coordinaba las noticias y las imágenes: tenía que verlas, cerrarlas, montarlas, tenía que congelar algunas, tenía que dispararse, dar órdenes a los cámaras, a los cronistas, órdenes y contraórdenes y sobre todo tenía que contestar las llamadas del director del canal.

## *¡Un conducto sacro!*

En cierto momento, un comentarista atontado y gilipollas se permitió hablar del esfínter del papa. ¡Por Dios! ¿Cómo se puede decir que el papa tiene esfínter? ¡El pontífice tiene un conducto sacro! Luego el imbécil se pone a hablar de trasplantes con esfínteres de plástica o cogidos prestados de animales, quizás esfínter de cabra o de mono. Otro cronista puntualizó que por el momento al papa se le abriría un orificio a la altura del ombligo, con un ano provisional. Para llenar de suspense el drama, apareció en pantalla otro comentarista, que nos gratificó con un detalle interesante. "El proyectil que alcanzó al papa salió después por el ombligo. ¿De dónde le habían disparado entonces? ¿A qué altura entró la bala?" "¿Por los glúteos?" "No". "¿Cómo? ¿Entre los glúteos?" Y el realizador coordinador al otro lado, en el estudio, gruñía: "¡Basta, basta ya! Dejemos el esfínter. ¡El papa no tiene glúteos, cretino!" Se oían incluso las voces de los directivos al teléfono: "¡Fuera, fuera! Sacadle de ahí. ¿Quién es ese gilipollas?" "¡Despedidlo! ¡Quemadlo, disparadle al esfínter!" Salían blasfemas de estilo apócrifo en primer plano. En ese momento ya no se podía hablar de grotesco, era la otra cara de la tragedia que pasaba tan a primer plano para quien supiera leerla, con toda su brutalidad, el sensacionalismo, la hipocresía, la obligación de ofrecer una confección sacralizada a acontecimientos que, los detalles, precisamente por la reticencia a comentarlos, se volvían obscenos.

Por eso digo que escenificar la tragedia del realizador, del mezclador, del director general que tratan de reconducir una historia que se les escapa continuamente de las manos, es más importante y vivo que cualquier espectáculo

en directo. Me imagino el diálogo de los responsables de las varias cadenas, según iban llegando las noticias: "Maldita sea, esperemos que haya sido uno de las Brigadas Rojas el que disparó... ¿Es un Br? ¡No!... No se sabe, parece que es extranjero... Bueno, esperemos que sea por lo menos de la Raf alemana. ¡Vaya, es turco! ¿Y qué pintan los turcos, hostias? ¿Qué cojones vienen a hacer aquí los turcos? ¿Es de derechas? ¿Fascista? ¡Ah no, por el papa bendito, es demasiado!"

Así era, en progresión improvisada, el ansia desesperada de los directivos por hacer coincidir el atentado con el clima post-referendum. ¡Qué bonito hubiera sido poder formular la sospecha de que al papa le habían disparado por el aborto! ¡Pero por Cristo, no funciona! Aquí llega el Bubbico de la situación, con sus ojazos de Minotauro, que se atreve a largar declaraciones sobre el clima de violencia política creado por radicales y comunistas, y ante la noticia de que el terrorista es un fascista turco, casi se desmaya y exclama: "¿Pero qué soplapollez me habéis hecho decir? ¡Era una noticia que me había soplado el servicio secreto del Vaticano!"

## *Lo falso, en teatro, es más de fiar*

En resumen, la lectura distanciada y meticulosa del conocimiento de todo lo que subyace tras los sucesos, nos permite hoy reinventar bajo forma grotesca, irónica o trágica, todo aquello que la comunicación directa nunca podrá darnos. Y nuestro deber, o, si preferís, nuestra tarea profesional, como autores, directores, gentes de teatro, es llegar a hablar de la realidad violando el esquema standard con el

reactivo de la fantasía, con la ironía, con el cinismo de la razón. Así nos enfrentamos al programa y a la estrategia que el poder trata de implantar: enseñar al público a no emplear su sentido crítico –cerebro plano, fantasía cero.

Como ya habréis intuido, no amo demasiado cierta categoría de académicos ni otra más sustanciosa de críticos. Recuerdo que hace tiempo me invitaron a tomar la palabra en un encuentro donde pululaba ese tipo de intelectuales. Esta fue más o menos mi intervención. Quiero responder ante todo a ese colega que hoy ha hablado en su intervención del placer de escribir. Contaba el gozo que le produce articular una historia ensartando palabras escritas. Yo, por el contrario, cuando escribo, me siento invadir por una especie de angustia, mezclada con la sensación de realizar un acto ilegal y pecaminoso, una terrible trasgresión. (El público de autores me observó perplejo). La razón es que muchos, sobre todo los colegas autores, han logrado convencerme de una realidad que he tratado inútilmente de remover.

## *¿Por qué no me quieres?*

Durante años lo han intentado todo, con artículos, ensayos, dedicándome incluso densos volúmenes (como Puppa y Binni), para convencerme, para hacerme entender que me salvo y caigo de pie como teatrero, no por mis cualidades de escritor de textos teatrales, sino por mis dotes extraordinarias de actor... de histrión. He resistido, pero al final he tenido que aceptar y ceder. Sí, es cierto, me he convencido: he aquí, ante vosotros, a uno de los actores más prestigiosos del mundo. (Alguno de los presentes empezó a

toser). No sólo, he descubierto además que cuanto más vistoso es el éxito de una obra mía, más fácil es demostrar que mis cualidades de intérprete han crecido hasta un nivel divino, y las cualidades de la obra se han hundido a niveles infames. Yo escribo de asco, pero luego sé presentar la asquerosidad con tanto histrionismo y talento, que le doy la vuelta. ¡Soy un monstruo, soy un dios! Mejor: ¡por fin soy el padre de dios! –sólo en el papel de cómico, de comediante, por supuesto. (Me llegó un leve murmullo desde las primeras filas). Y los actores me odian, continué: "¿Por qué este dios nos toca las pelotas a los que somos normales?" Y claro, mi asombro, mi estupor se desbordan, cuando me entero de que, en el extranjero, gente que se ha vuelto loca traduce y monta abundantemente textos míos y de Franca. Caray, incluso los de una mujer, cómica además, qué megalómanos, y los tienen en cartel años, en París, Londres, Nueva York, Berlín... hasta en Japón. En ese momento me di cuenta de que los extranjeros son todos retrasados mentales, no saben ni torta de teatro; son los trogloditas del espectáculo. Les sueltas cualquier cosa, incluso la más estrafalaria con un imprimatur académico, o sea textos casi ignorados por nuestra crítica, y en cambio ellos disfrutan muchísimo. El motivo es que los pobres no tienen autores de teatro. Por el contrario, nosotros tenemos vagones enteros de autores de talento, pero los extranjeros, imbéciles, no los conocen, ni se molestan en venir a buscarlos. (Aquí estalló el aplauso aislado de un anciano autor algo sordo).

Pausa, y continué impertérrito: hace quince años vivía y operaba en Roma una asociación restringida de autores teatrales de fama preclara, que se pegaba al ministro como las garrapatas al caballo; vivían allí, culo y mierda con el ministro (un tal Andreotti), que les había dispuesto unas habitaciones con cocina y dormitorio, justo en el edificio donde está el Ministerio del Espectáculo. La asociación

vivía en el más atroz sufrimiento: estaban hasta el gorro de tener que soportar la existencia de dos conocidos analfabetos en el papel de autores.

La mala suerte quiso que uno de los dos indocumentados fuera el que os habla, el otro podía ser mi padre –un tal De Filippo, Edoardo, me parece– y que yo le seguía, me había encontrado por casualidad en su mismo camino. Cometíamos la vileza de seguir produciendo espectáculos, y llevábamos impertérritos años en cabeza de los chivatos. Y también cometíamos la vileza de escribir comedias nosotros mismos, dos actores, y encima de montarlas. ¡Dos pícaros comicastros! ¡Cosas de locos! ¡Comediantes italianos que se permiten también ser autores y directores!

Así que esos autores de fama preclara, no representados, que vivían en el ministerio (señalé distraídamente con el dedo a un grupo de escritores veteranos), intrigaron hasta convencer al ministro de que promulgase una ley muy particular. Esta ley impedía que cobraran el reembolso ministerial (la devolución del importe que se pagaba al fisco durante la temporada) aquellos autores que al mismo tiempo fueran actores y cabezas de compañía. Funcionó un año. Después la anularon. Edoardo y yo amenazamos con intercambiarnos mutuamente las comedias. El interpretaría un texto mío, yo uno suyo.

Pero volvamos a nosotros. Todavía, en muchas intervenciones, he oído repetir el lamento de la crisis del autor vivo. Sólo se representan obras de muertos. Pero, ¿estamos seguros de que estos vivos están vivos? (De la platea salió un zumbido de indignación). Pero continué, despiadado: cuando me pongo a espulgar en la historia del teatro de todos los siglos y todos los países, advierto que allí donde los autores están realmente vinculados a la historia de su tiempo, indefectiblemente disponían de un público que los

apoyaba y aplaudía. "Hipócrites", para los griegos, no era sólo el que respondía al coro, sino sobre todo era el que sabía contar las historias del mito, traduciéndolas al lenguaje y la dimensión legible por el público vivo que iba a escucharlo. Y no se trataba de halagar o gratificar al espectador. He subrayado "público vivo", en el sentido de que era una platea de gente reactiva, partícipe, que aplaudía, insultaba, se cabreaba a muerte. No era casual que entre la escena y la platea hubiese un profundo foso, como en los estadios de fútbol de nuestros días.

## *Tortas y burlas al público: "¡a él le gusta!"*

En el teatro satírico el autor, como ya hemos visto en el soliloquio de *Las Aves* que decía el corifeo, salía al proscenio para insultar al público, respaldado por todo el coro. Y cuánto más hábil se demostraba en provocarle, mayor era la estima y el aplauso que le tributaban, aparte de alguna que otra magulladura.

Era una gran ventaja para el autor, sobre todo si las razones expresadas en la sátira eran reales, si en el juego cómico no había un fin en sí mismo, si iba más allá de la exhibición burlesca, tocando temas de la política, del comportamiento imbécil ante los retóricos, condimentado con todas las variantes del adocenamiento popular frente al poder. No había ningún respeto por los clásicos: por suerte para ellos, a Esquilo, Sófocles y Eurípides aún nos los traducía Romagnoli. Se discutía en público de los autores trágicos de gran fama, como de cualquier coreuta, de un estratega más o menos glorioso. No estaban escayolados, ni se paseaban con el mirto y el laurel en la cabeza. Pero la

vida de los autores clásicos no siempre era fácil: detenciones, cárcel y muerte, además de aplausos y triunfos.

## *Metedlos en prisión*

Sin duda sabréis que en el periodo isabelino, gran parte de los autores famosos, incluído Shakespeare, no lograron acabar sus días en la cama. Muchos de ellos pasaron los mejores años de su carrera en la cárcel. Algunos, como Marlowe, fueron descuartizados con un sablazo que le partió la cabeza como un melón; otro acabó ahorcado y quemado, Philip Massinger, quien, por sus continuas injerencias en la política de su tiempo, entraba y salía de la cárcel como una peonza borracha y, tras la puesta en escena del *Eastward Ho*, se trasladó casi definitivamente a la cárcel. También John Marston y Beaumont y Fletcher, quienes vieron su teatro quemado por el gremio de mercaderes, que no soportaban que se burlaran impunemente de ellos... Y era gente que sabía lo que se hacía en el teatro: la producción era altísima.

En la época de Isabel, en treinta años hubo una proliferación de escritores de teatro casi molesta. Existían cerca de doscientos cincuenta autores, que no sólo escribían, sino conseguían que los programaran y escenificaran sus obras. Es cierto que los espectáculos no permanecían mucho tiempo en cartel, la media era de siete-ocho funciones para cada obra, pero lo importante es que en Londres, en Glasgow, en Manchester, durante todo el Renacimiento inglés, uno podía darse verdaderas panzadas de teatro. Esta gente vivía una relación bastante tensa con el poder. A decir verdad, se lo buscaban. Locos, insistían en las alusiones direc-

tas a cosas domésticas. En cada obra, en cada ocasión, introducían, por alegoría, pero a menudo con nombres y apellidos explícitos, personajes y sucesos auténticos, en lugar de limitarse a vivir de los clásicos. Bien, aquí termino. Pero permitidme un consejo. Amigos, colegas, autores, ¿queréis ser tratados como vivos, y ser representados...? Pues entonces probad a escribir textos desde el riesgo de no gustar al poder. En resumen: ¡haced que os metan en la cárcel! De vez en cuando... o mejor a menudo.

Tengo que decir que el aplauso que en esa ocasión recibí de mis colegas no fue muy entusiasta. Más bien se produjo un silencio casi total, con un fondo de rechinar de dientes y de mandíbulas... Sólo se oyó una blasfemia clarísima, lanzada por la voz de un anciano autor que exclamó: "¡Cristo! ¡Se me ha partido el aparato!"

Para que comprendáis mejor la situación en que se encuentra actualmente el texto, el texto escrito, imaginad, en un juego absurdo, que recogéis un determinado número de comedias y dramas escritos en estos últimos años, y tal vez representados. Tomad estos textos, y sin escribir encima la fecha, guardadlos en una cápsula especial de acero. Lancemos todo a la estratosfera en un cohete. Imaginemos que dentro de cinco siglos unos astronautas encuentran la cápsula, la traen a la tierra, y unos estudiosos se apoderan enseguida de esos textos, se lanzan a estudiarlos, los analizan para descubrir a qué época histórica pertenecen. ¿Creéis que lo conseguirían? ¿Dónde encontrarían una referencia a un suceso, una alusión a hechos trágicos de nuestra época, una referencia a los conflictos sociales? No, sólo encontrarían torrentes de conceptos, palabras que se persiguen a la gallina ciega sin encontrarse jamás, personajes sin tiempo, sin una mínima realidad. No, nadie podría adivinar cuándo y quién puede haber escrito esos textos. Días,

meses, noches, época, todo sin tiempo.

## *El problema del compromiso*

Hay una objeción que me plantean a menudo en cuanto al compromiso de escribir sobre lo contemporáneo, y que suena más o menos así: "Vale, a tí te sigue un número de jóvenes siempre en aumento... también mucha gente madura... sin duda has llegado a contar con un público muy amplio... ¿Pero todo eso, al final, no será negativo?... Es decir, ¿no corres el riesgo de acabar englobado en el sistema? Y cuando tus discursos, la sátira política, social e incluso religiosa, acaban en televisión y los ven millones de personas, ¿no corren el riesgo de que les den la vuelta, y de que tú seas consumido, instrumentalizado?..."

Bueno, el problema está precisamente en conseguir que no haya mixtificaciones, que tu trabajo se transmita correctamente... conseguir no dejarte instrumentalizar. Sobre todo, tener siempre una puerta abierta a tus espaldas para largarte rápidamente... en cuanto adviertas que te están engañando. Además, está el constante careo que debes mantener contigo mismo, con tu conciencia, con tu coherencia y dignidad; preguntarte machaconamente: "¿Qué estoy haciendo? ¿Dejo que me joroben? ¿Dónde he cedido?"

En mi caso, tengo además a Franca que, en caso de que me distraiga, toca la trompeta de alarma... hasta dejarme sordo.

## *El peligro de poseer un teatro propio*

Tenemos también la ventaja de la ayuda externa. Muchas veces ocurre que, en cuanto nos sentamos, alguien se ocupa en seguida de hacernos levantar. Por ejemplo, teníamos un teatro bastante cómodo: zas, nos lo quitaron de inmediato. Me refiero a la Palazzina Liberty, donde llevábamos cinco años, y que el ayuntamiento de Milán, tan generoso y... abierto, que sabe justamente repartir teatros a quien le interesa, se ocupó de quitarnos, con el fin de dejar el edificio en el estado en que lo encontramos, o sea, de ruina eterna, infestada de ratas de tierra como una tremenda cloaca. Así nos obligó a movernos con agilidad extraordinaria, saltando de un teatro a un cine, a un palacio de deportes, a una iglesia cerrada al culto. Un teatro fijo y cómodo nos habría adormilado, y nuestro espíritu se habría apagado. ¡El ayuntamiento de Milán se ocupa de que sigamos siempre vigorosos y cabreados!

En cuanto al peligro que encierra ser escuchado y visto por un público demasiado amplio... en fin, por las masas, bien, sin bromas: ¡pero si es lo que venimos buscando desde siempre! Yo personalmente odio a los públicos restringidos, selectos. Los "pocos pero buenos" me dan asco... Sólo disfruto cuando actúo ante multitudes... cientos de miles de personas... millones, si es posible... (Pido excusas, pero me temo que soy océanofilo, casi Woytila-lómano!

## *El clown Augusto y la réplica picada*

Para cerrar el tema del actor, quisiera proponer algo que difícilmente conoce quien no es del oficio, e incluso el actor de profesión ignora a menudo. El problema de la escucha y la réplica rápida. A veces, cuando reparto un libreto entre los componentes de la compañía, casi todos, hombres y mujeres, lo primero que hacen es hojear rápidamente el texto para ver cuántas frases tendrán que decir. Pocos se preocupan por el valor de su personaje independientemente del papel, de la duración de sus intervenciones y parlamentos. Y aquí, entonces, tengo que hablar de la importancia que tiene en un texto el papel del interlocutor y la escucha... y saber replicar con rapidez.

En los espectáculos de clown siempre hay un clown muy locuaz, que agrede con una descarga de palabras al público y a los otros clown, y hay otro casi mudo que escucha, asiente apenas, disiente con mucha cortesía, mira alrededor perdido, estupefacto ante cualquier cosa, incluso la más normal. El primero es el locutor, o clown blanco, el Louis, el otro es el Augusto. A diferencia de lo que puede parecer, el actor principal es el que no habla; el Louis es sólo su segundo.

Recuerdo un sketch en el que el clown blanco contaba una aventura extraordinaria, y el comentario del Augusto era siempre brevísimo y desconcertante. El Louis declaraba: "Yo toco el violín". El Augusto: "¿Por qué?" "Pues vaya, toco porque me gusta". "¿Y al violín le gusta?" "¿Le gusta el qué?" "Cómo lo tocas". "No sé... ¿qué quieres que le importe?" "Pues sí le importa. Si es un buen violín tiene alma..." "¿Y qué?" "Tú eres el típico músico que parte el

alma... Voy a llamar al violonchelo para que te detenga". Entraba un clown vestido de violonchelo. Una retahila de réplicas que crecía en el absurdo hasta lo imposible.

Para que veáis la importancia del juego de réplica, ese contestar en continua paradoja apremiando al interlocutor, quiero ofreceros una demostración directa, con la ayuda de dos jóvenes actores que conozco hace tiempo, y que ahora pondremos a prueba.

Tomemos como base un chiste napolitano, el del pulpo.

> Dos amigos van a la fonda a comer pulpo con tomate. Uno alaba la exquisitez del plato como lo cocinan en ese sitio. ¿Y cuál es el secreto? "Muy sencillo; aquí el pulpo –asegura el amigo *gourmet*– es fresco. Lo cocinan vivo, incluso lo matan delante de tí, en la mesa. Ahora verás. Vamos a llamar al camarero". Hay una mesa de mármol típica de una fonda de mala muerte, atención a los detalles, recuerda que luego se la tienes que contar tú al público. Acude el camarero. "¿Qué desean?" "Un pulpo para dos, pero queremos ver cómo lo matan aquí, en la mesa de mármol". "¡En seguida señores!" El camarero va detrás, al acuario, agarra un pulpo que se le enrosca en la mano, va donde los clientes, levanta el mantel y ¡PAK! ¡PAK! ¡ÑAK! El pulpo, fulminado, estira sus tentáculos y se queda tieso. "¡Marchando una de pulpo fresco!" El camarero va a la cocina, tira el pulpo moribundo al acuario, abre el frigorífico, saca uno escayolado, tremendo, cubierto de escarcha, reseco, lo tira a la cocina gritando a voz en cuello: "¡Un pulpo para dos!" El pulpo en su pecera, medio desmayado, empieza a recuperarse... y espachurrado en el fondo suelta burbujas, sube, se pega arrastrándose al cristal, asoma con esfuerzo la cabeza y dice en un estertor: "¡Así no hay quien viva!"

L'INDIGENE

LOUIS
IL CLOWN
BIANCO

Es obvio que el chiste es sólo un pretexto para la demostración sobre el valor del rol de apoyo. Nuestro amigo, aquí, interpretará el papel del gran cuentachistes, yo soy fan suyo y le mareo para que cuente el chiste del pulpo, que me hace morir de risa. El no quiere, tú no quieres, al final para que te deje en paz lo cuentas, casi con desgana. Pero para mí eres un campeón inalcanzable, cuentas como nadie en el mundo. Con gran soltura, con distancia, exalto tu extraordinario don ante el público, como un fanático. ¿Claro? ¡Vamos!

DARIO Ja, ja, ja... menos mal que te encuentro... te lo ruego, Carlo, alégrame... anímame, cuéntame el chiste del pulpo...

CARLO No, por favor... ¿otra vez?

DARIO Anda, sí, nadie lo cuenta como tú... es una bomba... *(Al público)* ¡Cómo lo cuenta! Ja, ja, ja... ¡cuidado con el infarto!... ¡Escuchad!... ja, ja, ja...

CARLO No, por favor... no tengo ganas.

DARIO Venga, por favor... te hago un regalo... Mira, voy a hacer una colecta, bajo entre el público, y saco un millón... ¿te basta un millón?

CARLO No digas tonterías... un millón de liras por un chiste...

DARIO Pues entonces gratis... ¡venga, cuenta! *(Da saltitos, excitado)*

CARLO Eres un plomo, sabes. Vale, te lo cuento, pero deprisa.

DARIO No, deprisa no, saboréalo... te lo ruego... despacio, despacio, que me muero. ¡Silencio! ¡Mucho

ojo con respirar!... silencio. ¡Anda! (*Se dispone a escuchar, extasiado)*

CARLO Está bien: son dos amigos que van al restaurante.

DARIO Ja, ja... qué risa... ¡fijaos cómo lo cuenta!

CARLO Uno dice: "¿Te gusta el pulpo?" "Depende de qué pulpo –dice el otro– ¿cómo lo hacen?" "¡Vivo!" "¿Te dan de comer el pulpo vivo?"

DARIO ¡Ja, ja, ja! ¿El pulpo vivo? ¡Genial! (*De pronto se dobla en dos)* ¡Que vomito, ja, ja, ja!

CARLO "No, digo que el pulpo lo guisan, pero fresco. Te lo matan ahí delante, en tu mesa". Y el otro: "¿Por qué, no tienen mesa en la cocina?"

DARIO Ja, ja, ja... eso es nuevo... se lo acaba de inventar... ¡qué genial! (*Le da un manotazo en la cabeza)*

CARLO "Que no –dice el primer amigo– es para demostrarte que no te lo ponen congelado". "Vale". "Camarero, un pulpo para dos".

DARIO ¡Ah, atención, que ahora viene lo bueno! Ja, ja, ja... (*Agitado, da grandes palmadas a Carlo)*

CARLO El camarero va detrás de un biombo donde hay un acuario con un solo pulpo... se asoma al acuario.

DARIO Ja, ja, ja... se asoma al acuario... ¡ja, ja, metafísico! ja, ja... ¡qué fuerte!

CARLO El camarero se remanga por aquí...

DARIO Y luego mete el otro brazo por allí... ¿es así?, con camisa y todo, hasta el reloj...

CARLO Ah, sí, mete también el reloj...

DARIO Ja, ja, y dice: "Tengo que conseguir uno acuático". ¡Ja, ja!

CARLO Ja, ja, ja... ¡eso es! Eso, uno acuático.

DARIO Habéis oído qué fuerte, qué fantasía... glu... glu... las burbujas saliendo del reloj. ¡Ja, ja, ja! Que

me muero, ja, ja, ja...

CARLO El camarero agarra al pulpo y viene al comedor con los testículos... perdón, con los tentáculos enroscados en el brazo.

DARIO Ja... ja... ¡qué ocurrencia! Un poco grosero pero sutil. Ja, ja...

CARLO Levanta el mantel... y ¡PAK! ¡PAK! golpea al pulpo...

DARIO ¡El pulpo! Ja, ja, ja... y ¡CUAK! ¡CUAK!... ¡en cambio golpea la mano y se la rompe! ¡Qué fuerte! ¡Cómo lo cuenta! *(Se interrumpe)*

## *El pollo con tentáculos*

¡Stop! Así basta. Está claro, mi papel –que en el libreto tenía que ser de apoyo– se ha vuelto determinante... el papel cómico. Ahora sube tú, Antonio. Vamos a darle la vuelta a la situación... ahora eres tú quien quiere contar y yo no quiero oírte. Insistes, y yo estoy aburrido, me muero sólo de pensar que tengo que volver a tragarme tu historia. Atención a cómo se desarrollan ahora la escucha y el juego del segundo. ¡Vamos, ánimo!

ANTONIO Hola Dario, ja, ja, oye, voy a contarte una historia estupenda... un chiste que es una obra maestra...

DARIO Uhhh... por favor, que me duele el estómago... sólo me falta el chiste...

ANTONIO Te va a encantar, es más, te sentará bien, no es el típico chiste viejo.

DARIO ¡Será un alkaseltzer!

ANTONIO No, quiero decir que tiene moraleja... es casi una parábola.

DARIO A ver si va a ser el evangelio...

ANTONIO Bueno, sí, los dos amigos podrían ser dos apóstoles... Pedro y Pablo...

DARIO Oye, no me hacen gracia los chistes de santos...

ANTONIO Vale... nada de apóstoles, son dos amigos.

DARIO Dios, los chistes de amigos, me dan ganas de vomitar.

ANTONIO Que no, escucha, no son realmente amigos-amigos, apenas se conocen. Y precisamente por eso deciden ir a comer juntos un pulpo con tomate.

DARIO Ah, ¿dos que apenas se conocen van a comer pulpo juntos?

ANTONIO ¿Por qué, no está bien?

DARIO ¡Estará bien, pero nunca he oído decir que el pulpo con tomate consolide la amistad!

ANTONIO Qué tendrá que ver, la historieta tiene otro significado, ja, ja... ya verás, es estupenda... ¡te va a gustar! Entonces, van a la fonda: "Camarero, un pulpo para dos..." "En seguida". "Gracias... pero queremos que al pulpo lo mate aquí, delante de nuestros ojos".

DARIO ¿A qué viene tanto sadismo? Dónde está la gracia de ver a un pobre bicho que no te ha hecho nada, espachurrado en una mesa... jadeando... y ¡PAK! ¡PAK!... ¿Qué te ha hecho el pobre pulpo?

ANTONIO A ver, ¿es que a un pulpo te lo comes sólo si te ha hecho algo? Está bien... pues entonces te digo que ese pulpo me dijo: "¡Abajo Reagan y viva Gadafi!" Yo me cabreo y me lo como.

DARIO Ja, qué gracioso... hazme el favor... quita lo del pulpo, me impresiona, ¿no puedes sustituirlo

por un pollo? Espachurra un pollo en el mármol.

ANTONIO ¿Un pollo en un acuario?

DARIO Sí, un acuario sin agua... que lo utilizan de gallinero, de cristal.

ANTONIO No, tiene que tener agua... o la historia no tiene gracia.

DARIO Está bien... entonces que esté hervido... un pollo cocido en el agua, tres zanahorias, una patata, dos cebollas...

ANTONIO No, no, el pollo hervido no tiene gracia... tiene que ser pulpo.

DARIO Y se te digo que me hace más gracia el pollo hervido que el pulpo con tomate... Es más, con el pollo hervido me meo de risa. ¡Ja, ja!

Así basta. Debo decir que Antonio ha estado fantástico porque, aunque tenía el papel de Louis, o sea, de simple segundo, en dos o tres ocasiones se ha remontado al papel del cómico... y con gran sentido de la medida.

Alto, cambiemos de nuevo la clave: ahora yo trato de contarla, y tú tienes que divertirte igual que yo... los dos nos divertimos locamente escuchando y contando. Vamos.

DARIO ¡Ja, es estupendo, te lo cuento, ja, ja...!

CARLO Espera, no estoy preparado... ja, ja, ja... me muero de risa antes de que me lo cuentes.

DARIO Ja, ja ja... yo también. ¿Estás listo? Atención: el pulpo.

CARLO Oh, no... es demasiado. ¿Qué has dicho, el pulpo?

DARIO Dos amigos... ¡ju, ju, qué risa!... entran en una fonda, uno dice (*se ahoga de la risa):* perdona, pero es que no puedo... dice: "¿Es aquí donde se come

pulpo vivo?" ¡Ja, ja, ja!

CARLO ¿El pulpo vivo?... ¡Qué bueno, jo, jo! ¡Comen pulpo vivo! (*Palmadas, abrazos, apretones de mano)*

DARIO Mete dentro la manga, en el agua, ¡ja, ja, ja! (*Da una patada a Carlos)*

CARLO Ja, con la manga... ¡ja, ja, ja! ¿Con reloj y todo? (*Se dan empujones)*

DARIO Sí, ja, ja... ¡qué pollo! En el acuario está el pollo con el reloj en los tentáculos, un pollo que no sabe nadar, y rompe el reloj: ¡PAK! ¡PAK! ¡PAK! El pollo espachurra al camarero en el mármol... ja, ja, ja... ¡al camarero!

CARLO Ja, lo espachurra en el mármol... y luego grita... ja, ja, ja... un camarero con tomate para dos... ¡con su reloj! (*Se pegan)*

DARIO Y en cambio el pollo con tentáculos va a parar al frigorífico... (*Ambos caen al suelo)* Saca un camarero congelado... ¡Marchando dos camareros frescos! Y el otro dentro del acuario, en apnea: hace glu, glu, glu... y dice: ¡Así no hay quien viva!"

En este último caso ya no había segundos ni Augusto, porque cada uno era protagonista y segundo al tiempo. No, esta versión no ha servido para demostrar nada... sólo para divertirnos. De todos modos, ha habido un hallazgo divertido y original: en la excitación, los dos nos hemos atizado palmadas y golpes, patadas y empujones... y en el crescendo, hacia el final, casi nos matamos. Y todo, en el absurdo, parecía bastante verosímil.

## *Espectador loco, actor loco*

Antes de cerrar este discurso sobre el actor, quiero leeros la cuestión que me plantea en una tarjeta un joven que tiene una actividad muy particular.

"Dario, empecé hace tiempo en mi ciudad la actividad de animador teatral en el Servicio de salud mental, junto con unos psiquiatras y sociólogos, asistentes sociales, etc. Después de un tiempo escenificamos, con los enfermos mentales actuando, un pequeño espectáculo inspirado precisamente en la Comedia del Arte: sin pretensiones, pero los enfermos se divirtieron haciéndolo, y también se divirtieron los espectadores. Fabricamos las máscaras con moldes de yeso y cartón piedra. Ahora, tras esta experiencia, han disminuido los internos, en el sentido de que antes había enfermos mentales que casi siempre se internaban y ahora, al encontrar un desahogo con esta actividad, tanto artesanal en la creación de las máscaras como teatral, ya no sienten la necesidad de volver al hospital. Yo quería preguntarte: sé que has actuado en manicomios, pero no sé si alguna vez has hecho interpretar tus obras a enfermos mentales. También me gustaría saber qué piensas en general de este asunto, y si puedes darme algún consejo..."

Respuesta:

Sí, tengo cierta experiencia en manicomios, y no es un hecho casual. Está ligado a la amistad y estima que sentía por Franco Basaglia. Espero que todos sepáis de quién hablo. Es el psiquiatra que ha abierto los manicomios italianos, que ha tratado de desarrollar un trabajo en esas prisiones... de involucrar a la gente en el problema, de convertirlo en problema de la sociedad y no un engorro que

delegar en unos médicos transformados en carceleros. Se puede decir que siguiendo su compromiso, he trabajado en todos los manicomios que él gestionaba. He trabajado en Trieste, antes en Parma y en Gorizia, siempre en el manicomio, claro. Incluso en Turín, en un manicomio que se llama "El quince".

Turín entero sabe lo que significa "El quince". Es el reparto de irrecuperables, los que suelen estar atados a la cama o a un sillón. En este caso acababan de liberarlos de esa especie de picota, y actué para ellos. Los enfermeros temían que aquellos hombres y mujeres se pusieran nerviosos, y tuvieran crisis durante la representación. Pero no ocurrió nada. Más aún, tras un primer momento de tensión mutua –sí, yo también estaba tenso– ambos nos soltamos... yo empecé a actuar relajado, y ellos se divertían, reían cuando debían y hacían comentarios bastante ingeniosos... para ser unos locos peligrosos...

Hubo un momento, exactamente en el contraste entre el borracho y el ángel, en que una mujer se puso de pie para insultar. "¡Déjale hablar, bastardo! –gritaba. –Que si no, subo a darte patadas en la aureola". Lo más increíble es que la tomó con el personaje que yo había esbozado en el aire, señalaba el espacio donde yo lo había situado. Se levantó otra interna y gritó: "Enfermera, ¿quieres dejarlo ya?" El ángel se había transformado en la autoridad cotidiana.

Hubo debate. Más que un debate fue una encuesta para mí y para los médicos. Ellos estaban asombrados ante un hecho inesperado: todos los locos hablaban, e incluso pedían intervenir insistentemente. Hubo un momento en que gritaban todos juntos. Fue necesaria mucha paciencia para convencerlos de que hablaran uno a la vez. La mayoría contaba sensaciones que les había provocado la historia, casi todos habían sentido el deseo de subir al escenario

para actuar a su vez. ¿Qué habrían contado? Su vida. O mejor, tragedias o situaciones graciosas de su vida. Les hicimos contar alguna. Eran historias estrafalarias, en parte dichas con lucidez, en parte caían en lo imposible. Dos internos empezaron a discutir. El uno culpaba al otro de haberle robado la historia (ya sabemos que en los manicomios no existe el copyright). Pero más de uno nos contó su vida en el "quince". Las violencias padecidas, las monstruosidades, el trato criminal.

## *El Barco de los Locos*

Así conseguí entender qué significa realmente la organización de la salud mental. ¡Y pensar que quieren volver de nuevo a ese clima infame! De nuevo a resolverlo todo metiendo en un gueto a los indeseables, individuos inútiles a la sociedad, y encima molestos. Lo único, para muchos que se dicen demócratas, sería volver al Barco de los Locos, la famosa nave pintada por el Bosco, ideada por los flamencos y alemanes de las repúblicas anseáticas, que aún existía en el siglo XVI. Una vez al año cogían una barcaza medio desguazada y metían en ella a todos los dementes, los locos, los chiflados, en fin, a todos los raros que se salían de las reglas y leyes de la sociedad. Muchos no estaban para nada locos, pero daban la tabarra con sus continuas críticas y burlas a los sagrados tópicos de la moral correcta, de la relación con lo divino y de la administración pública. La nave, sin piloto ni timón, era remolcada hasta alta mar y abandonada a la deriva en la corriente del Norte, perdiéndose inevitablemente entre el hielo... Y ahí se acababa todo.

Puede que los anseáticos medievales demostraran más

valor y honestidad que las que hay ahora en los manicomios italianos, donde ha vuelto la segregación, la prescripción de fármacos que atontan y matan, la anulación total del enfermo. Así, todo el trabajo iniciado por Franco Basaglia por una psiquiatría humana y no sólo civil, se queda en agua de borrajas.

Volviendo al problema de hacer teatro para y con locos, os diré que he hecho la prueba. He tratado de montar cinco *sketches* breves, en Turín, con los enfermos. Me quedé cinco días, trabajando con ellos, con la ayuda de otros actores de la Comune. Los resultados no fueron gran cosa, lógicamente nos habría hecho falta más tiempo para organizar algo válido, como se suele hacer con una compañía de teatro profesional, hubiéramos tenido que quedarnos por lo menos un mes. Por desgracia, nuestro grupo no puede desarrollar también esa clase de trabajo.

Pero la tarjeta no acaba aquí. Veamos la segunda cuestión: "Quisiera hacerte otra pregunta. He leído en una entrevista que no puedes soportar a los que no tienen dudas, que se expresan por estereotipos fijos. Yo te puedo asegurar que tengo muchísimas dudas, sobre todo con esta actividad en la que me he metido... por lo que espero caerte simpático... Verás, sólo quiero saber esto: entre los enfermos mentales he hecho actuar a algunos graves, bastante graves. Lógicamente, los animaba a hacer gestos, pantomimas muy simples, que ellos hacían, aunque incómodos. La verdad es que ni siquiera sé si se daban cuenta de lo que hacían. Pero quiero decir que, entre esos enfermos, una persona que no hablaba en absoluto, al final, como te pasó a tí en el "quince" de Turín, consiguió decir alguna palabra, así que hubo un pequeño progreso. Pero ya algunos, en el círculo de los hospitales psiquiátricos, acusan a gente como yo de cinismo e inmoralidad, porque, dicen, nuestro traba-

jo conduce a una prevaricación del sujeto indefenso... a una auténtica instrumentalización del alienado... Según ellos, somos mistificadores que, con fines en absoluto terapéuticos, usan a enfermos muy graves como marionetas. Marionetas que al acabar el juego muestran nuevas turbaciones y angustias peores de las que ya tenían antes".

Respuesta:

Volvemos al Barco de los Locos. Sabemos que el empleo de la dramatización ha dado y sigue dando resultados extraordinarios en la cura de las enfermedades mentales. Sólo unos imbéciles o sinvergüenzas pueden contarnos lo contrario. Son los mismos que quieren resolver el problema de los manicomios cerrándolos, y a ser posible, con los enfermos dentro, bien emparedados y mejor en compañía de alguna que otra bombona de gas nervioso.

## *Llámalos sanos*

A propósito de diálogo con locos, en Trento me ocurrió algo curioso y divertido. Quiero contarlo, también para salirme un momento de lo específico, serio y trágico en que nos hemos metido, y descargarnos un poco. Veréis: en la función que hicimos en el manicomio de Trento había también espectadores comunes, gente que venía de la ciudad, o sea, los así llamados normales, y luego estaban los enfermos, mezclados con el público. A menudo no distinguías a los enfermos de los sanos. Pasó que me dirigí preocupado a un pobrecillo de cara alterada, lleno de tics terribles, y luego descubrí que era el profesor vicedirector del hospital. ¡El que curaba a los locos! Había espectadores que se levantaban de golpe, que hablaban agitados... se llamaban

entre ellos, con tonos exasperados. Serán enfermos, pensé, y en cambio, no... el más alterado era el comisario de Policía. El que tenía que mantener el orden. En fin, era un problema conseguir identificar a los locos titulados y a los que estaban de alta permanente.

En cierto momento se sentó a mi lado un chico con barba, simpático, de unos treinta años, de sonrisa jovial. Acabábamos de terminar la primera representación del *Misterio Bufo*, y preparábamos el escenario para representar otro texto. Me dice: "Te he visto en el milagro de Caná, has estado muy bien, un poco exagerado, pero no creas que me he ofendido, aunque te has pasado un poco". "¿Por qué, qué he dicho?..." "Oye, eres lo bastante inteligente para comprender que ciertos juegos casi blasfemos, a algunos... pero a mí me gusta, sabes, siempre he tenido bastante sentido del humor... Deberías saberlo". "Perdona, no te conozco..." "¿Que no me conoces? ¡Has hablado de mí toda la noche y no me conoces!" "¿Quién eres?" "Jesús, ¿no?" Me quedé sin aliento y no pude reírme... Claro, es divertido... pero si... se me escapa una risa... quiero decir... ese era capaz de romperme... la cruz en la cabeza. Traté incluso de hacerme el gracioso: "¿Dónde está Pedro?" Me mira así, un instante, y dice: "¿Me tomas el pelo?" Y añade: "¡No soy un cagueta como él, que se chiva a cualquier gallo que cante!" Pausa: "¡Yo, callado! ¡Como un pato mudo!" Otra pausa, y luego, con un suspiro: "A lo mejor he hecho una tontería nombrándole jefe de la Iglesia... ¡de un gallinero, tenía que haberle hecho jefe!"

Lo juro... no me he inventado nada.

## *Objetivo-subjetivo*

Ahora quiero volver al tema del montaje en teatro, conectándolo con la posibilidad que tienen un actor o un director de hacer que cada espectador utilice la cámara que inconscientemente lleva en el cerebro. El fenómeno resulta aún más asombroso, si pensamos que antes de que se inventara el cine con toda su tecnología más avanzada, cada teatrero de talento conseguía que cada espectador sensible y preparado emplease la misma cámara, los mismos campos y contracampos e incluso el "panfocus", el gran angular y las panorámicas cruzadas, a pesar de los hermanos Lumière, que aún no habían nacido. Por lo tanto, sólo por comodidad nos remitiremos a la técnica del cine y a su léxico para poner nuestros ejemplos.

Además, hay que tener en cuenta que, gracias al hábito de ver películas, dibujos animados, espectáculos de televisión, hoy el público ha adquirido un código de lectura de las imágenes y de los sonidos muy diferente del que poseía hace cien o más años. Y que están completamente locos esos directores que, al poner en escena un espectáculo a partir de textos clásicos, lo hacen tranquilamente así como están, sin preocuparse de hacer llegar el discurso, traduciéndolos, adaptándolos a un lenguaje comprensible para el público de hoy. Convencidos, en pura necedad paranóica, de que sería una interferencia descarada meterles mano: "¡Los clásicos son sagrados!"

## *Yo soy el gato lobuno – con tal de no hacerse entender*

Así, en Velletri, en el marco del simposio de estudios medievales, tuve ocasión de asistir a la representación de *Lu gatto lupesco*, una de las más antiguas juglarías, que aparece en toda buena antología de la poesía italiana. Un monólogo del siglo XII... donde aparece la clave de entrada de la *Divina Comedia*.

El juglar se presenta con una máscara entre gato y lobo, y dice:

> Yo soy el gato lobuno
> y provoco a cada uno
> que no me dice verdad.

Esta sería más o menos la traducción: provoco para pillar *in fraganti* a los hipócritas. El gato lobuno se ha perdido en el bosque (como Dante), se topa con la pantera y otros animales terroríficos, y se encuentra con un viejo (un ermitaño) que será su guía (el prototipo de Virgilio: ¡ese Dante no inventó nada!) Después los dos descienden bajo tierra, al Infierno, para volver a salir en Jerusalén, la tierra prometida.

Lo poco que nos ha quedado del relato del juglar es ágil y crea tensión, tiene un ritmo apremiante. Pero hubiérais debido ver conmigo esa exhibición. Yo, que conocía el texto de memoria, no lograba seguirlo. El director ni se había molestado en introducir el argumento con un prólogo. El juglar saltaba de acá para allá, a lo loco, sin preocuparse por apoyar con gestos lo que iba diciendo, y recitaba tan tranquilo en esa lengua imposible, que para los que le

escuchaban podía ser perfectamente arameo meridional, polaco o suizo... daba igual. No ayudar al público a que te siga es una actitud snob de imbéciles que oculta, además, una incurable impotencia. La impotencia para comunicar.

Unos meses antes yo había interpretado la misma juglaría ante un público de estudiantes en Turín –que ni siquiera eran muy duchos en la materia, estudiaban ingeniería–: pues bien, funcionó perfectamente, pero debo advertir que primero expliqué de qué texto se trataba, y ofrecí al público nociones comparativas entre Dante y la juglaría medieval, sobre todo me ocupé de traducir frase por frase todo el texto, antes de decirlo en su lengua natural. Durante la exhibición, buscando la claridad, recité algunos fragmentos masticando intencionadamente las palabras y sobre todo las subrayé y apoyé con gestos eficaces, cuidándome de no caer nunca en la descripción, por supuesto. No hay que olvidar nunca, aunque seas un genio del espectáculo, que por casualidad vives hoy y tienes que comunicar con hombres y mujeres de hoy; eso de "el que entiende, entiende y el que no entienda, peor para él" demuestra una mentalidad de aristócratas de medio pelo.

Entonces: aprendamos a hacernos comprender siempre, con claridad y con todos los medios posibles (preocupándonos siempre de expresarnos con cierto estilo, claro). Así que método, racionalidad y una buena carga de emoción... controlada... pero sobre todo preocupémonos siempre del espectador, tratando de adivinar en cada ocasión qué clase de cámara tiene en la cabeza.

Me gustó mucho descubrir hace tiempo, en un encuentro con Grotowski, que los dos habíamos intuído del mismo modo esta paradoja del espectador con cámara en el cráneo. Ambos estábamos en Volterra, en un seminario sobre el problema del lenguaje en el teatro y de la comuni-

cación con el público. Yo plantée mi ponencia sobre la clave que acabo de exponer, y después hice un ejercicio práctico. Grotowski llegó de Roma justo en el momento en que yo terminaba, así que no oyó mi charla. Se subió en seguida al escenario y empezó proponiendo, aunque de otra manera, las mismas paradojas que yo acababa de exponer. El público estaba estupefacto, parecía que nos habíamos puesto de acuerdo para escenificar una burla surreal sobre la improvisación. Más de uno lanzó una carcajada cuando Grotowski expuso el ejemplo de Pabst y de Eisenstein, el triple montaje de la misma secuencia. Perplejo, Grotowski se detuvo y preguntó qué había despertado tanta hilaridad. Cuando se lo explicaron sonrió y exclamó: "Es evidente que, aún teniendo modos diferentes de concebir el teatro, Fo y yo tenemos una idea parecida de la imaginación, y hemos inventado el mismo método para que aprendáis a imaginar... diferente".

Ahora, la pieza teatral que tomaré como pretexto es un monólogo bastante conocido: *La historia de la tigresa*. Para ser coherente con lo que he dicho acerca del gato lobuno, haré una breve introducción a la historia, que vi representar por primera vez hace ocho años en China, en Shanghai, o mejor en las afueras de Shanghai, a ochenta kilómetros del centro de esa enorme ciudad.

## *Historia de la tigresa*

Shanghai es una de las ciudades más grandes del mundo. En sus afueras me encontré con un gran fabulador, un campesino chino, naturalmente de Shanghai, quien se exhibía en un escenario al aire libre ante unas mil personas

sentadas en la hierba. La historia que contaba tenía como protagonista a una tigresa. Yo lo había intuido por la cantidad de rugidos y saltos realmente felinos que daba. Del resto, no entendí nada. Así que me dirigí al intérprete chino que nos acompañaba. Era de Pekín, y hablaba perfectamente italiano. Le pregunté qué estaba contando ese campesino en el escenario. Me contestó apenado que no entendía una palabra. ¿Por qué? El fabulador se expresaba en un dialecto de la provincia de Shanghai, un dialecto que habla una minoría étnica ¡de ochenta millones de habitantes! En China las minorías étnicas se clasifican como tales de cien millones para abajo. Con los que son, es normal. Ahora bien, nuestro intérprete de Pekín se ocupó en seguida de encontrar otro intérprete que le ayudara, y en pocos minutos localizó a un chino de la localidad que conocía tanto el dialecto de Shanghai como la lengua de Pekín. También el nuevo intérprete veía por primera vez el espectáculo. Así que primero escuchaba, luego reía, finalmente traducía al intérprete de Pekín, quien reía a su vez, luego me traducía, así que al final yo también podía reírme, feliz. No necesito decir que los espectadores estaban muy molestos, y de vez en cuando chistaban...

Esta es la historia: el campesino habla en primera persona, habla de sí mismo, de cuando participó en la Séptima armada (mandada por Mao Tsé-Tung o Chu Teh), que, junto con la Cuarta y parte de la Octava, realizó la Larga Marcha. Bajaron de Manchuria unos seiscientos mil hombres, que fueron diezmados por el camino y se quedaron en cien mil, luego volvieron a subir hasta un millón, siempre atacados por las bandas de Chiang Kai-shek, en emboscadas continuas. Bajaron de Manchuria, decía, llegaron hasta Canton, Canton-Shanghai, de Shanghai atravesaron todo China a lo ancho, llegaron al Himalaya, lo cruzaron también, para volver a subir hacia el Norte hasta alcanzar la

frontera con la Siberia actual... es decir, una inmensa U, nunca se ha comprendido por qué no cruzaron directamente, pero... son historias chinas, nosotros no podemos entenderlas. Pero tenía razón... tanta, que ganaron la revolución.

Por el camino morían como moscas, hambrientos, se comían incluso a los caballos, en cuanto un caballo aflojaba un poco la marcha se le echaban encima: "¡Está muerto, está muerto!" Y lo devoraban. Devoraban perros y ratones. Estalló una disentería tan tremenda que se lo hacían encima mientras marchaban... y ese camino se reconocerá durante siglos por frondoso, de tanto abono. Por fin llegaron a atravesar el Himalaya, y en cierto momento este soldado relata que las tropas de Chiang Kai-shek dispararon desde lo alto, al pobre lo alcanzaron en una pierna, la bala le rozó un testículo... otra el segundo... de tener un tercero se lo habrían reventado. Pero su desdicha es que a los pocos días se da cuenta de que tiene gangrena.

El pobre desgraciado empieza a arrastrar la pierna, de noche grita en un terrible delirio. Compadecido, uno de sus compañeros saca la pistola y le apunta a la cabeza: "¡Es inútil que sufras, de todos modos estás perdido! ¡Un tiro, y se acabó!" "Gracias, otra vez será –lo detiene el campesino herido. –Agradezco tu amabilidad, pero prefiero esperar y arreglarme yo solo". Coge la pistola y dice: "Marchaos, es peligroso que os retraséis para esperarme, ya soy un cadáver, dejadme algo de arroz para resistir, y una manta". Se tapa, los demás se van, se despide con pena, se acuesta, y finalmente se duerme. Luego se despierta sobresaltado por una pesadilla: le parece que el cielo entero se le derrumba encima, como un mar patas arriba. En realidad es lo que está ocurriendo: el cielo se ha transformado realmente en un mar, se está desplomando sobre la tierra. Estalla una te-

rrible tempestad, una tormenta espantosa, torrentes y ríos se desbordan, el pobre herido, con su pierna putrefacta, se arrastra cojeando por la ladera del monte, alcanza la meseta, hay una riada, cruza el río nadando, casi es arrastrado por las aguas, lo consigue, trepa agarrándose a una rama con los dientes... ¡milagro! Justo enfrente, en la pared, se abre una cueva... ¡Se lanza a su interior, por fin está a salvo!

A partir de aquí voy a contar. Recito en dialecto, no lo cuento en chino como es obvio, pero en el dialecto de Shanghai... que he aprendido divinamente. Es una broma... recitaré en un dialecto que se parece un poco al chino, el de los campesinos padanos. No temáis. Se entenderá perfectamente. Bien, el campesino entra en la cueva, empapado, arrastrando su pierna... está feliz.

## *La cueva del milagro*

(*Se recoge un momento, luego arranca, decidido)* Vamos. Delante de mí, ¡milagro!, había una cueva, ostras, grande, negra, me meto dentro: "¡A salvo! ¡A salvo! ¡Ja, ja, ja! ¡No moriré ahogado, moriré podrido!" (*Pausa, mima que se apoya en la pared)* Dios qué dolor siento dentro... (*Se aprieta el muslo en la ingle)* Oh, vaya, qué oscuro está todo... ¡oscuro! Dirijo la mirada hacia el fondo y veo unos huesos (*Panorámica con los ojos para escudriñar)*, una carcasa de animal comido, grande como una vaca. Pero ¿quién comerá de esa manera? ¿Qué bestia será? Ostras, esperemos que se haya ahogado con toda su familia. (*Pausa, mima que se desploma)* Me muero, me muero, un dolor tremendo me sube de la ingle. Me late el corazón hasta en el dedo gordo del pie. ¡Uy, cómo late! Se me sale, se me sale el corazón, me muero, me muero, me muero... (*Abre mucho los ojos)* Dios, de pronto oigo pasos pesados allí al fondo, en la entrada a la cueva. En la cla-

ridad vislumbro una cabezota, recortada en la claridad del cielo, unos ojos como dos linternas, unos dientes enormes, dios, *(Respira)*, ¡un tigre! ¡Oh, qué tigre! *(Con tono de asombro y terror)* ¡Un tigre-elefante! ¡Nunca ví un tigre como este! *(Respira con toda la boca)* Avanza, ostras, con esos ojos... en la boca trae un cachorro gordo, con la tripa llena de agua, parece una salchicha hinchada: ¡ahogado! ¡Tira al suelo al tigrillo, tum!, le aprieta la tripa con la pata: bloc, bloc, bloc... vomita agua... ha muerto ahogado. Entre sus patas hay otro cachorro que da vueltas alrededor de su madre, con un tripón que parece que se ha comido una sandía entera... se arrastra por el suelo, él también lleno de agua. La tigresa le da un lametón, luego levanta la cabeza... olisquea el aire de la cueva... *(Mima que huele el aire)* ¡Dios, como le guste la carne macerada, estoy perdido!... *(Moviendo brazos y piernas camina como un felino en el sitio)* Viene, viene, avanza, la tigresa grande, abre los ojos, los dientes, la boca grande... *(Mima que se acerca. Aparta la cabeza, asqueado)* ¡OHA-OOHA! *(Esboza una media vuelta)* Casi vomitando se aleja... hacia el fondo.

## *El ángulo visual de la imaginación*

Primer corte. Reparemos ante todo en un detalle. Tenemos una condición objetiva y otra en el objetivo. En el primer caso, soy yo en primera persona que cuento de mí mismo, y veo allí a la tigresa, su cachorro, y entonces el ángulo visual de la imaginación del público está conmigo y se dirige hacia la dirección que yo le indico, el espectador está detrás de mi espalda observando lo que cuento, aunque físicamente, es natural, permanece en su sitio. ¡Atención! Describo a la tigresa, su tamaño, sus ojos grandes, los dientes, describo a los dos tigrillos con sus vientres hinchados de agua, uno se ha ahogado. Pero he aquí que, de golpe, la

acción da un vuelco, me transformo en la tigresa y mimo gestos de tigre, levanto la cabeza... lentamente... empiezo a olisquear. Ese es el objetivo.

Vuelco: de nuevo la cámara está a este lado y el personaje de la tigresa frente a mí, porque soy yo quien cuenta, a través de mis ojos el público puede ver el morro, las fauces, la cabezota de la tigresa que avanza, se agigantan los ojos, los dientes, avanza la tigresa... Otro vuelco: de nuevo me convierto en la tigresa que camina balanceándose hacia la platea (precisamente la toma objetiva). Otro vuelco en el objetivo: aquí está la tigresa, la describo, sus ojos, que incluso desbordan la imagen, como un gran zoom de acercamiento, la imagen se agiganta desmesuradamente, entra y me adelanta. Ahora inspiro profundamente y exploto en un rugido: ¡AUGAUAG! Paso rugiendo y me alejo. ¿Queda claro? Ha sido una secuencia de continuos fotogramas, el clásico montaje de cine rápido. Y los espectadores se ven obligados a seguirme en este continuo cambio de tomas. Ahora prosigo. Atención, de nuevo el juego de alternancia.

> *(Ruge)* "¡OHOAHOAH!" Se aleja, moviendo el trasero, casi vomitando, hasta el fondo de la cueva. ¡Dios, qué susto me ha dado! *(Hace el gesto de tumbarse)* Ella se tumba en el suelo, está el cachorro, lo coge, lo acerca a su pecho, y veo asomar dos tetas gordas, llenas de leche hasta casi reventar. Llevaba semanas... seguro, con toda el agua que había caído, sin que nadie la mamara. Ofrece la teta al tigrillo: ¡OHOAHH! *(Mima a la madre ofreciendo el pecho)* ¡Como diciendo "teta"! Y el tigrillo: ¡ÑOHOHH! *(Rugido débil con gesto de rechazo, luego rugido potente)* "¡OHAOHOH!" *(Mima el altercado entre ambos)* *"¡ÑOHOAHH!"* ¡Una escena de familia! *(Se detiene, se recompone)*

Analicemos el fragmento: se rompe la acción y es como

si yo estuviese fuera de la cueva, para comentar: "¡Una escena de familia!" Luego apremio, casi dialogando:

"Tenía razón el tigrillo. Llevaba todo el día tragando agua, estaba lleno de agua como un barrilito, ¿y quiere darle leche como si fuera un cappuccino?"

¡Luego, al instante, estoy otra vez dentro de la cueva!

"¡OHEOHH! La tigresa se vuelve hacia mí".

Lo cuento preocupado.

"¡Apunta hacia mí!"

Otro comentario:

"¿Qué tengo yo que ver? ¡Ni siquiera soy de la familia! ¡Ahora resulta que se ha puesto nerviosa con su hijo y lo paga conmigo! (*Tremendo rugido)* ¡OEHOHEHH! Avanza". (*Mima el caminar de la tigresa)*

Atención: vuelvo a estar en el objetivo:

"Ostras, se me erizan los pelos de la cabeza (*Lo indica colocándose las manos abiertas, con los dedos extendidos, en la cabeza)*, los pelos de las orejas, de la nariz, y otros pelos: (*Repite la secuencia mímica emitiendo sonidos rítmicos, como si pellizqueara una mandolina)* ¡Pin! ¡Pin! ¡Pin! (*Mima que se le levanta el vello del pubis)* ¡Cepillo! (*Mima que se acerca la tigresa)* Viene, viene, llega, llega, ya... se acerca... se vuelve hacia aquí, ¡PAC! (*Se da una tortazo en la cara)* ¡Una teta en

plena cara! "¿Qué manera es esta de matar a la gente a tetazos?" (*Rugido irritado)* "OEAHH" "¡Ya entiendo!", agarro el pezón de la teta (*Hace el gesto de cogerlo con delicadeza)*, lo apoyo apenas en mis labios. (*Mima que chupa compungido, luego lo devuelve a su sitio)* ¡Gracias, por no despreciar!"

Otro juego de comentario, siempre para salir. Es decir, primero realizo la acción directa y luego un comentario fuera de la acción. Vuelvo a agarrar el pezón, chupo, comento:

"¡Qué rica! La leche de las tigresas, qué rica... con un fondo algo amargo..."

## *El guiño fuera de encuadre*

Aquí la imagen se ha detenido, es como si hubiese parado la cámara. Tac, se queda aquí, y vosotros tenéis conciencia de que la tigresa sigue en el mismo sitio, con su terrible cabezota sobre mi hombro, a la derecha. Yo sigo teniendo entre los dedos su pezón... me he separado un segundo, casi una despedida, como diciendo: "Perdone señora, tengo que hablar con unos amigos..." Me dirijo a vosotros, en un "aparte", describiendo las cualidades de la leche:

"De fondo algo amargo, un poco cremoso, pero baja acariciando... ¡rica, buena! (*Mima que deja el pezón en su sitio)* "¡Gracias, por no despreciar!" (*Respira)* ¡Ojalá no lo hubiese hecho! (*Mueve bruscamente la cabeza)* "OEHOHH" ¡Es que las tigresas en lo de la hospitalidad... se ponen como fieras! (*Se precipita a retomar el pezón, rápi-*

*do se lo lleva a los labios)* Aquí estoy otra vez... (*Mima que mama)* Chupo, chupo... qué rica, resbalosa, baja al estómago, y también a la pierna podrida... ¡gracias!" (*La tigresa avanza un paso)* ¡TAC! ¡Otra teta! ¡Qué de tetas tienen las tigresas! ¡Hostia, qué tetería!"

## *La facultad de ver a través de la tigresa*

(*Vuelve a la actitud de mamar)* Entonces: teta, teta (*Mima que pasa a otra teta),* otra teta, ostras, baja la leche resbalando, me hincho. Uy, empieza a salirme de las orejas, de la nariz, la tripa se queja, gime, ostras, otra teta, ahora exploto, exploto... quisiera escupir, pero esa está tan loca que si suelto un poco de leche, a saber cómo se pone. ¡Ah, ah, qué rica! ¿Se acabó? (*Mima que devuelve el pezón y coloca en orden las tetas)* Las dejo dobladitas, la tigresa se vuelve: ¡otra tetería! Ni que esto fuera Shanghai, en la cadena de montaje: (*Vuelve a mamar)* teta, teta, otra teta, teta, tenía un tripón que ni Buda... las orejas: me salía leche hasta de las orejas... ¡como suelte un eructo pequeño, exploto! Cerraba las nalgas, prietas, que si me da la disentería, pedorreo y echo toda la leche... ¡esa se pone nerviosa y me muerde como un bizcocho, me moja en la leche, y me come vivo! Se acabó, la tigresa me da un lametón, los ojos se me suben hacia arriba que parezco un mandarín... ella va al fondo moviendo las caderas, tranquila, se tumba. Duerme, el cachorro ya estaba dormido... Por la mañana me despierto: ¡el suelo está todo mojado! ¡Como la tigresa se dé cuenta!... Miro al fondo de la cueva: ¿dónde está?... No está... ¡no está la tigresa, no está el tigrillo!

Stop, un momento. Es importante que os fijéis en la posición: el lugar marcado de la tigresa está ahí, en la cuarta fila. (*Señala la platea)* Pero ahora, al despertarme, ya no está.

(*Vuelve a actuar. Hace el gesto de desperezarse)* La tigresa no está, ha salido, se ha marchado, y su hijo también... Ostras, habrán salido a mear, a soltar agua... Esperemos que vuelvan, con todo el estrépito que hay fuera, fieras que rugen, como entre aquí uno de esos animales feroces, qué le digo: "Perdone, vuelva más tarde, la señora ha salido, deme el recado". (*Hace el gesto de tomar nota)* Y yo aquí, todo el día esperando, esperando... Por fin ella vuelve, es de noche, llega la tigresa seguida por su cachorro. En cuanto entra, hace: "¡OHEOH, OHEOH!", como diciendo: "¿Aún sigues aquí?" Y el tigrillo, detrás, hace: "¡AHAH!", como su madre, igualito. (*Se repite la escena anterior, de nuevo el soldado se pone a mamar)* Mientras mamaba, ¡ostras!, siento que me lamen la pierna, aquí, donde tengo la herida... ¡Ostras! Se prepara a catarme, y si le gusto, mientras mamo, ¡me come! (*Pausa. Hace el gesto de observar mejor la pierna)* Pero no, menos mal, sólo me lamía, me estaba curando, daba unos chupetones, mamaba toda la podre del bubón, escupía unos salivazos tremendos de baba sobre mi herida ¡PSAC! "¡La baba!" De pronto me acordé de cuando era pequeño en mi pueblo... en los montes...

## *El distanciamiento*

Bueno, habéis notado que salgo completamente por la derecha, me quito del encuadre, manteniendo todavía un poco la mano apoyada en la ingle, para marcar la última actitud, en el instante en que empiezo el comentario. Entonces:

¡Recordé que la baba de tigre es un un ungüento maravilloso!... (*Y aquí me separo del todo y me dirijo a vosotros, casi conversando)* que cuando era pequeño, y aún vivía en

la montaña, en mi pueblo, había unos curanderos, unos charlatanes que venían a vender "baba de tigre". Traían cuencos llenos...: "¡Eh, niñas, mujeres, que tenéis tetas escurridas, vacías: os untáis bien las tetas y: ¡PLAF! Unas tetonas que rebosan leche y salpican como surtidores: ¡eh, mujeres!... *(Respira)* Viejos, ¿se os caen los dientes? Frotaos con la baba las encías: ¡TOOMM! ¡Los dientes se pegan como colmillos! ¡Cura bubones, forúnculos, heridas podridas!" Y era milagrosa de verdad, esa baba. Habrá sido sugestión, pero el caso es que mientras la tigresa me lamía *(Aquí vuelvo a la posición de antes)*, sentía que me palpitaba la sangre, ya no me latía el corazón ahí abajo... en el dedo gordo... ¡se me movía la rodilla! "¡Ostras, es la vida!" Por primera vez, estaba tan contento que mientras mamaba *(De la descripción cuento en seguida la acción de nuevo en su totalidad)* cantaba y soplaba. Me confundí, y en lugar de mamar, empecé a soplar en las tetas... una teta así de hinchada, ¡como se dé cuenta!... *(Hace el gesto de apretar la teta para desincharla)* Se acabó, la tigresa me propina otro lametón, un lametón en la cara, luego blin-bron, moviendo el trasero, va al fondo. Allí cerca está el tigrillo, que contemplaba cómo mamaba a su madre, él también... mueve la lengua, como diciendo: "¿Y yo, no mamo?" *(Cambio de actitud, comentando)* Es que los tigrillos son como niños: lo que ven hacer a la madre, quieren hacerlo también. *(Vuelve a la posición de diálogo)* "Ven tigrillo... pero ten cuidado, con esos colmillitos de leche de cuarenta centímetros... que como me pegues un mordisco aquí *(Señala el muslo)* ¡te doy un puñetazo!"... Viene el tigrillo *(Nuevo vuelco de la acción)* se queda ahí delante, mueve la lengua... empieza *(Agita la mano como si pintara)*, ja, ja, ja, ¡cosquillas!... ¡ja, ja, ja, PAC! *(Hace el gesto de una dentellada, usando la mano que aferra)* ¡Un mordisco en el muslo! ¡Ostras!, tenía sus cojoncillos aquí. ¡TUN! ¡ÑAHHH! ¡UAUAH! *(Da un violento puñetazo)* ¡Un gato fulminado! Empezó a dar vueltas por la cueva: UAUAUH, AAUAH, ¡parecía que iba en moto! *(Esboza una moto acrobática. Se dirige directamente al público y sentencia)* "¡Hay que hacerse respetar en seguida, con los tigres! *(Pausa)* ¡Desde pequeños!" Y en ver-

dad había que verlo, porque tras el puñetazo, cada vez que pasaba por delante de mí, ya no caminaba arrogante, así (*Esboza unos andares altaneros a cuatro patas)*, de eso nada, caminaba torcido (*Mima los andares torpes y sesgados del tigrecillo que se protege los testículos)*, con el rabo entre las patas del miedo. Bien: me dormí esa noche, por primera vez, estupendamente. Los lametones me habían sentado tan bien, que ya no tenía fiebre, ni dolores. Me dormí y tuve sueños maravillosos. Soñé que la guerra terminaba, que volvía a casa, que estaba con mis amigos, tan contento, bailando y cantando. ¡Y haciendo el amor! Hacía el amor con mi novia, y mientras hacía el amor (*Alarido)* "¡ÑAHH! ¡El tigrillo tenía pesadillas por el puñetazo! (*Muestra el puño)* "¡Maldito tigrillo!" (*Respiración)* Me volví a dormir por fin al alba. Me despierto: ¡no hay nadie! Ni tigresa, ni tigrillo. ¿Así respetan la hospitalidad? ¿Y ahora quién me lame? "¡Cuando se empieza una cura hay que seguirla!"... Anochecía y no volvían... Qué desgraciada, esta tigresa... ¡andar por ahí con un tigrillo tan pequeño, de noche! ¿Qué será de mayor? ¡Un salvaje! (*Mira alrededor, resoplando)* Por fin, a la mañana siguiente, vuelven. Era el alba y entra la tigresa, en la boca un carnero tan grande como una vaca. Un cabrón salvaje, tremendo. Le costaba mucho esfuerzo, ¡BRUACH! (*Mima que descarga la carcasa)* Con ese pedazo de carne en el suelo, el tigrillo pasa por delante de mí y hace: *(Mima los andares altivos)* "¡EHEHAH! Como diciendo: ¡lo he matado yo!" (*Muestra el puño)* "Eh, tigrillo... (*Mima al tigrillo que retrocede de lado tapándose los testículos).*

He aquí otra vez el juego: uno, dos, vuelco. Siempre lo mismo, así que es inútil subrayarlo. Haced mente local vosotros mismos cada vez que haya una transición de la visión objetiva al objetivo y viceversa. Entonces, estamos en el momento en que la tigresa deja caer en el suelo su presa.

¡BRUACH!... La tigresa saca una uña como una na-

vaja y desgarra de un golpe la tripa del chivo: ÑAC... Saca todo: cuero, corazón, tripas, hígado, vacía la cabra entera *(Mima una gran gesticulación)* con la tripa abierta... Se acerca el tigrillo: ¡PLUM! *(Mima el salto del tigrillo)* ¡Adentro, con pies y todo!... La tigresa: "¡OEAHH!" *(Mima a la tigresa que aferra al hijo y lo arroja lejos)* porque ojo, los tigres como metas los pies en su sopa, ¡se ponen como fieras! Los dos con la cabeza dentro de esa tripa-comedero. Empiezan a desgarrar, a tirar: ¡ÑA! ¡ÑA! ¡ÑA! *(Mima el banqueie)* y a mí el ruido me molestaba un montón, *(Gira el busto hasta darles la espalda)* tenía los dedos metidos en las orejas... *(Esboza el gesto)* Habrá pasado una hora... Miro: ¡no queda nada! Se habían comido todo. Sólo quedaba una pata grandota, con cola. La tigresa se vuelve y me hace: "¡OEAH, OEAH!", como diciendo: "¿Gustas?" ¡TAC!, coge la pierna y me la lanza *(Gesto)*, "¡OEAH! ¡Tómate este piscolabis!" *(Sonrisa aterrorizada)* "Pero... ¿qué piscolabis?... ¡Yo no tengo ese rastrillo de dientes que tenéis vosotros, caray! ¿Cómo lo hago?" *(Señala la pierna)* Parece de cuero... de dura que está... como madera. No, no puedo... *(Se le ocurre una idea)* Si por lo menos pudiera reblandecerla con fuego... ¿Fuego? ¡Claro, ostras!... ¡Se puede hacer! Salgo. Fuera, la riada ha traído troncos, y ramas... Voy, cojeando, pero ya empezaba a andar un poquito... Llego, cojo unas ramas: ¡VRON! Adentro. Luego arrastro unos troncos, luego hierba seca, luego encuentro dos pedruscos blancos, de esos de azufre que si los frotas salen chispas... froto *(Gesto de frotar)* uno, dos, tres: ¡chispa! *(Señala al fondo)* Los tigres, al fondo, que les da miedo el fuego *(Ruge reculando)*, "¡OHEAHH!" "Bueno, tú te has comido tu carne cruda y sanguinolenta, ¿no?, a mí me gusta cocida, ¿vale? Y si no te vale, ¡fuera!" *(Al público, alegre)* ¡Con las mujeres siempre hay que tomar la delantera, *(Respiración)* aunque sean salvajes! *(Gesto de explosión)* ¡El fuego, el fuego!

El fuego sube, sube. *(Huele el aire)* Un pestazo, una humareda tremenda, pesada, un nubarrón que va hacia la tigresa y el tigrillo: *(Gran estornudo)* "¡ÑAUEEHH!" "¿Molesta el humo?" *(Gesto perentorio)* ¡Fuera! ¡Tú tam-

bién, tigrillo!" (*Mima la salida del tigrillo que recula sesgado)* El tigrillo asustado con el rabo entre las patas: "¡Fuera! (*Hace el gesto de dar la vuelta a la pierna en el espetón)* Y yo aquí asando con este pestazo a salvaje... (*Esboza el gesto de frotarse los ojos, la nariz y la boca)* ¡es para vomitar! No se puede... si por lo menos tuviese un diente de ajo salvaje o de cebolla... ¡ostras! Ahora me acuerdo de que he visto fuera de la cueva unas hierbas: ¡a lo mejor es ajo! Salgo, siempre cojeando (*Mima sus andares renqueantes)* y encuentro unas hierbas verdosas, tiro, y salen unos cojoncillos de ajo, y también de cebolla; luego encuentro unas guindillas, de esas chiquititas que pican. Vuelvo a la cueva, cojo unas esquirlas de hueso... abro unos agujeros en la pierna, meto ajo, cebolla y guindilla... empiezo a asarla. (*Mira alrededor)* ¡Falta la sal!... Si por lo menos hubiese sal de roca... (*Recordando)* ¡Bien, a veces se encuentra sal gema dentro de las cuevas!... Busco: salitre, sólo encuentro salitre... que es otra cosa: es un poco amargo... y además, con el calor... ¡explota!... Meto en la pierna unos trozos de salitre, no importa... ¡PIN! ¡PON! ¡PAN! (*Mima las explosiones)* Entra la tigresa: "¡OEAUHH!" (*Se yergue, resuelto)* "¡Fuera! ¡Esto es cosa de hombres! ¡Fuera de la cocina!" (*Mima la fuga de la tigresa)*

## *¡Ojo con mimar a los tigres!*

Me quedo ahí, asando... ¡un calor! Desde hace media hora sale un olorcillo delicado... Toco la carne: ¡blandita! Se parte con los dedos... ¡qué tierna! Pruebo un trocito: ¡qué exquisitez! Hacía años que no comía una carne tan delicada, tan jugosa. Levanto los ojos: el tigrillo está delante, lamiéndose los labios. Ha olido el perfume y ha entrado. "¿Qué quieres? ¿Probarla? No puede gustarte esta carne asada... la vas a vomitar. Bueno: ¡toma!" (*Hace el gesto de coger un trozo)* Le lanza un pedazo, "¡de todos modos ya no vale!" El lo traga y luego:

"¡AUGH!", como diciendo: "¡Qué rico! ¡UAUMCH! ¡Dame más!" "¡Cochino, mimado!... Como te vea tu madre comiendo carne asada, te vas a enterar" Bueno, de todos modos tengo un montón. Cojo este chuletón. (*Mima que arranca una tajada)* ¡Toma! (*Gesto de lanzar)* ¡Toda la pierna es tuya!" Le llega a la boca... y cae al suelo todo lo largo que es, con la pierna en la mandíbula. Entra la madre: "¡OAUHA! ¿Qué comes esa cosa quemada? ¡Dame ahora mismo!" Aferra la pierna: se le queda un trozo en la boca, lo traga, le gusta: "AUGUAHA-AUAUHA". La tigresa y el tigrillo desgarran la pierna... (*Pantomima de las dos fieras que se disputan la pierna)* Devoran, devoran: "¡UAUHAH! ¡AUHAH!" ¡Blanco! ¡Sólo queda el hueso! La tigresa me hace: "FIOEUHE...", como diciendo: "¿No hay más?" "Eh, te has comido el cordero entero... ¡Este filetón es mío, y me lo como yo!" Me pongo en cuclillas a saborear mis bocados... La tigresa da vueltas a mi alrededor, frota su pelo contra mí, me lame las orejas... (*Pausa con una sonrisa divertida)* ¡Menudo putón! (*Respiración)* Bueno, les tiro unos trozos a los dos... a mí me sobra. Al final me tumbo, me duermo feliz. Por la mañana me despierto: no está la tigresa, no está el tigrillo. ¡Ostras, qué familia! ¡Se van a enterar cuando vuelvan! Van y vienen sin avisar. Pasa la noche... ¡No vuelven! Al día siguiente: no vuelven. ¿Y ahora quién me cura la pierna? ¡Menuda escena les voy a montar! No termino de decirlo cuando... ¡Uy! Los veo llegar y me quedo sin aliento: la tigresa y el tigrillo avanzan juntos y en la boca traen un animal enorme... un bisonte... una montaña de carne... con unos cuernos tan largos que para meterlo en la cueva tienen que ponerse de costado. (*Mima el esfuerzo de los dos tigres)*

## *Sugerir o imitar*

Permitidme que interrumpa otra vez para haceros observar un detalle técnico, en mi opinión importante. Se trata una vez más de la síntesis, esta vez me refiero al modo de reproducir los andares de la tigresa. Cuando estaba con Lecoq durante la puesta en escena del *Dito nell'occhio*, hace treinta años, aprendí la *démarche* del felino: te tumbas casi a cuatro patas, te estiras, alargas el brazo izquierdo doblando hacia dentro la muñeca, alargas hacia adelante la pierna derecha, a continuación avanzas con *souplesse*, alternando en el movimiento la pierna izquierda con el brazo derecho, y viceversa. Al decirlo parece sencillo, pero en realidad no lo es tanto. Pero no es ese el punto. El punto es que, aún conociendo este paso que es elegante, efectista y se acerca bastante al del tigre, durante toda la exhibición no lo he usado nunca. ¿Por qué? Para evitar ser descriptivo, y banalizar el relato, en lugar de reforzarlo. Hay que tener el valor y la inteligencia de aludir, de sugerir más que describir del todo. Enfocar algunos detalles y omitir otros. Esto define un estilo determinado y un ritmo más apremiante al relatar la historia. Louis Jouvet decía de un actor que muchos consideraban excelente: "Non, il n'est pas intelligent... il joue toutes les paroles... Il ne glisse jamais!" Recita cada palabra, no se desliza jamás... por tanto no es inteligente.

Volvamos al texto:

> La tigre y el tigrillo han vuelto trayendo un animal enorme en las fauces:

¡Plaff! Suelta al suelo el animal... La tigresa jadea: "Ahah, ahah". Y luego: "¡OAHGUA!", como diciendo:

"¡Ahora tú cocina!" (*Abre los ojos con expresión de asombro)* ¡Nunca mimar a una tigresa! (*Ahora se dirige al animal)* "Oye, tigresa, ahora, como se te ocurre que te gusta la carne asada, ¿voy a tener que ser tu criada? ¿Yo? ¡Te has comido siempre la carne cruda y ensangrentada, sigue así!" (*Se transforma bruscamente en la tigre furiosa y rampante*): "OAUGHAUHEIA" (*Otra vez el soldado)* "¡Eh, loca, tranquila!" "¡OAUHEHAUEIA!" "Quieta, ¿por qué te pones así? Lo hablamos, ¿no? ¡Un poco de dialéctica, vamos! (*En la actitud del ama de casa que se apoya en el marco de la puerta)* ¡Nunca hablamos, en esta casa! (*Pausa)*

La tigresa y el tigrillo traen continuamente presas para cocinar. El soldado está siempre delante del fuego asando la carne y a sí mismo, pero impone a las dos fieras que le traigan troncos, ajo, cebolla y hierbas aromáticas.

Y el tigrillo, todo el día de aquí para allá, con la boca llena de ajo salvaje, de cebolla... a los tres días no te podías acercar del aliento que soltaba... (*Breve pausa, cambia de tono)* Y yo allí, asando trozos de carne. Me quemaba por todas partes: en los bajos, la tripa, los ojos me lloraban, las orejas, el pelo chamuscado... ¿Es esto vida? ¡Maldita sea! Me salva la vida, de acuerdo, esta tigresa, te doy las gracias, ¡pero me he convertido en un esclavo! ¡Todo rojo y negro por delante, y blanco por detrás! ¡Parecía un lenguado en cautiverio! No, no puedo seguir así. ¡A la primera ocasión me escapo!... Y en efecto, una noche... los había atiborrado de comida hasta emborracharlos, dormían como troncos, me voy tranquilo *(Mima que sale por la izquierda)*, ya la pierna se movía, curada, voy hacia la salida, casi estoy fuera... el tigrillo: "¡OEAUHH! ¡Mamá, se escapa!" (*Se interrumpe, se dirige al público)*

Habéis notado, mientras que antes traducía los gritos con sonidos diferentes, como comentario, ahora: "¡Mamá,

se escapa!" tiene las mismas tonalidades que el grito. Os lo repito: "¡OEAUHH! ¡Mamá, s'escapa!" Ya no hay traducción, es el tigrillo que grita hablando correctamente.

## *Fuga de la familia*

*(Vuelve a empezar)* "¡Tigrillo maldito, cualquier día te arranco los cojones uno a uno, y los guiso con romero para tu mamá!" *(Transición con cambio de actitud)*

Por fin llega el tiempo de los monzones: una terrible avalancha de agua. El soldado, que conoce el terror que sienten los tigres por el agua, aprovecha para lanzarse fuera de la cueva, seguro de que no le perseguirán. Huye días y días; por fin, dos meses después, llega a un pueblo... casas, mujeres, hombres...

*(Carrera frenética por el lugar)* "¡Eh, gente!" *(Mima con la cabeza la felicidad de su descubrimiento)* "¡OHEI!, gente! ¡Estoy a salvo! ¡Eh, soy un soldado de la Séptima Armada!" Al verme, todos huyen corriendo, gritando: "¡OHH! ¡La muerte! ¡Un fantasma!" Se meten en sus casas, cierran de golpe puertas y ventanas, las atrancan, echan cerrojos." "Gente, ¿pero qué decís, un fantasma? ¿Qué es eso de la muerte? Soy un soldado. ¡Salid! ¡Tengo sangre, veréis, estoy caliente!" *(Se palpa un brazo)* Un campesino valiente sale de su cabaña, con una mano me toma del brazo, palpa y se dirige a los demás: "¡No, no, está vivo! ¡Es normal!" Poco a poco va saliendo toda la gente, hombres, mujeres, niños, y empiezan a palparme. Me tocan por todas partes y dicen: "¡Sí, sí, es un hombre, está vivo!" Y mientras ellos palpan, yo cuento. *(Se interrumpe)*

Esto es importante. Atención al juego del ritmo redoblado al volver a relatar toda la historia. Es decir, todo lo que he representado hasta ahora se repite en una síntesis rapidísima. Esta solución cómica es uno de los inventos más originales de toda la historia de las variedades, del clown y retrocediendo hasta la Comedia del Arte. Volvamos un poco atrás.

## *El gran resumen*

Me palpan, hombres, mujeres, niños, me tocan por todas partes y dicen: "¡Sí, sí, es un hombre, está vivo!" Y mientras ellos me palpan, yo cuento (*Veloz epílogo en semi-grammelot)* "Soy un soldado de la Cuarta Armada, he bajado con los de la séptima... agotados... caballos... comidos... y al llegar a Shanghai había una epidemia de disentería... marchan... cagando... durante siglos ese camino se reconocerá por lo frondoso que está por el estiércol... Camina... alto el Himalaya se yergue escurridizo. Sube... ¡Eh, compañero!... ¿Y ahora quién nos protege el culo a nosotros? ¡Ostras, los bandidos blancos!... ¡Pin, pan! Me han dado en una pierna, me han rozado el primer y el segundo testículo... que si llegar a haber otro me lo revientan... atrás, que apestas... un tiro con el pistolón. Gracias, otra vez será... cae la tempestad. Glu, glu, tira de la pierna en el río, la riada... ¡A salvo! "¡No moriré ahogado!..." "¡Dios qué tigre...!" Pliu, pliu: ¡cepillo! ¡Lame, lame, qué tetería!

¡OAUHA! Lame tú también, tigrillo... ¡Puñetazo en los cojones!... (*Imita los andares torcidos del tigrillo.Tirada)* ¡He salido! ¿Quién me medica? Vuelve con el cordero: asa... ¡pim, pam! ¡AUGHUU! (*Mima rapidísimo a los dos tigres que se disputan la pierna)* ¡El hueso blanco! (*Caminar acelerado de la tigresa)* Me lame las orejas... ¡menudo putón!... duermo... han vuelto a salir... vuelven... (*Pantomima de los dos tigres que traen el buey)* "¡Cocina tú!

¡OAHUAH!" "¡En esta casa no se habla!" Asa, asa... me quemo... me voy. "¡AUGHA!" Tigrillo chivato... ¡Llueve! ¡AUAUU! (*Mima que está nadando)* ¡AUGUUG! (*Gesto grosero)* ¡Y me escapé!

## *El picado esencial de las palabras*

Los comentarios sobran... está claro que el soliloquio alusivo juega con las cadencias y la onomatopeya como en el grammelot, con también el trabalenguas. Aquí, además, hay citas continuas con palabras y fragmentos que ya conocemos. Se alude sólo a los puntos esenciales, todo el resto se suelta a gran velocidad, como picado en un pasapurés inexorable, sin pausas ni respiraciones. Hay un famoso texto de Arlequín que cuenta un hecho ocurrido, que el público conoce. También en este caso la re-narración se hace en una síntesis apresurada, muy parecida. Por eso insisto en que importante es conocer las claves, las situaciones, las evoluciones de nuestra tradición. ¿Por qué? Se trata de construirte un bagaje de conocimientos lo más rico posible, para poder pescar en él cuando te enfrentas a la dificultad de resolver una pieza de manera original. Yo siempre declaro que soy un tremendo ladrón: robo soluciones, hallazgos de quién sea... pero debo también avisaros de que, para robar bien, hay que mirar alrededor continuamente. Un detalle que siempre me ha sorprendido, con respecto a los críticos, es que casi nadie, al reseñar la exhibición de esta historia, ha sabido resaltar de dónde he sacado las diversas soluciones cómicas... puede que lo hagan por pudor, por no poner al público en apuros. Ellos lo saben, pero no quieren parecer unos exibicionistas de la sapiencia textual... Bueno, sigamos. Nos acercamos al final de la pieza. Aquí el ritmo

se va haciendo cada vez más apremiante, pero con momentos en que los tiempos se dilatan, se introducen pausas más largas. Esto ocurre por trechos muy calculados, pero no es una métrica que he encontrado en los manuales. Las transiciones, los contratiempos, las pausas particulares, ni siquiera se han pensado con antelación, son fruto de la observación de la respuesta del público. Pasemos a la acción. Acabamos de concluir la tirada. Cuando el soldado acaba el relato de su historia, los habitantes del pueblo se burlan de él, creyéndole loco.

"¿No os creéis la historia que os he contado?" (*Se desplaza como si los otros le contestaran)* "¡No, si es normal...! ¿Mamar leche de las tigresas? ¡Pues normal! Un montón de gente ha crecido mamando leche de tigresa... ¡ja, ja, ja! Nosotros tenemos un comedor especial para tigres: todas las semanas llegan los tigres... ellos traen la carne, nosotros ponemos el fuego, cocinamos, también ponemos el vino... ¡Cómo cantan los tigres cuando se emborrachan!" (*Pausa. Mira alrededor, perplejo)* ¡Tenía la impresión de que me estaban dando por el culo!

## *El regreso de la hembra ama y señora*

*(Dirige la mirada hacia arriba)* En ese momento, de pronto, dos sombras enormes, negras bajan de la montaña... ¡asoman dos tigres! Era el tigrillo, que estaba más grande que su madre... bajaban (*Gestos alusivos a los andares felinos)* "¡OEAHH!" En seguida la gente (*Mima una multitud en fuga)* "¡AHH! ¡Los tigres!" Se refugian en las casas, cierran las puertas, las atrancan, con cadenas, armarios apoyados, todas las ventanas atrancadas... "¡Los tigres!" (*Va hacia la izquierda, donde han huído los campesinos)* "¡No! ¡No tengáis miedo! Son amigos míos, ¡son los de la tetería! (*Se vuelve a observar hacia el lado contrario, a la*

*derecha)* Bajaba la tigresa, bajaba el tigrillo, ¡la tigresa traía una cara de cabreo!... Cuando llegó a la plaza, empezó: (*Rugido potente que se transforma en habla)* "¡OEHA! ¡OEHA! ¡OEAHAU! ¡Vaya recompensa! Te he chupado toda la sangre podrida AHOAU que me entraban ganas de vomitar, OAHAE que todavía vomito... ¡AOHAHH! ¡Y encima le diste un puñetazo en los cojones a mi hijo, que me acuerdo!... ¡AOAHAHH! Y además me has enseñado a comer carne asada, y ahora, siempre que comemos carne cruda... (*Gesto de asco)* nos da una disentería que nos pasamos una semana cagando sangre... ¡OAEAHH!" *(Transición: es el soldado, que contesta en el mismo lenguaje de la tigresa, a base de rugidos)* "¡AUOEH! ¿Y yo qué? ¡AOAUHE! ¿Que te he mamado toda la leche que se te estaba agriando? ¡EAUH! ¡Que me puse como un Buda! ¡Vete! Y encima la carne asada... ¡AAHUEOH! ¡Que me he quemado hasta los cojones! ¡EHH! ¡CUAUA!" (*Refunfuña a base de gruñidos, rugidos, bufidos, como un marido en el típico altercado con su mujer. Termina con una carcajada arisca que se transforma en una sonrisa de complicidad)* Pero ya se sabe que... ¡cuando en una familia hay amor!... (*Pausa)* Hicimos las paces. Luego me dirigí a la gente: (*Va a la derecha)* "Oh, gente, salid, hemos hecho las paces, no temáis, mis amigos se quedan con nosotros... ¡Ja, ja!" (*Una respiración, se vuelve a los tigres)* "Eh, cuando ahora salgan mis amigos, no les metáis miedo, eh, con los dientes, tapadlos, así... (*Esboza una mueca con los labios ocultando los dientes)* y las uñas dentro, hasta los sobacos, así... (*Coloca los puños bajo las axilas)* y caminad sobre los codos, así... (*Mima unos andares absurdos)* Sale la gente, las mujeres, los hombres... "Acercaos sin temor". Alguno le hace una carantoña, un mimito, y la tigresa... ¡Quieta! Ostras, los niños, un valor de no creérselo: cuatro niños se montaron encima de la tigresa. Y ella camina tranquila, y cuando un niño está a punto de caerse... ¡Zac!, se baja. ¡Lo que es una madre! Y además, jugaban. Jugaban con los viejos, con los hombres, con las mujeres, con los niños, con los gatos, con los perros... de vez en cuando desaparecía alguno, pero había tantos que nadie se daba cuenta.

Un día que había una fiesta en la plaza, con los hombres, los tigres y los niños jugando, llega un viejo, un campesino de las montañas, corriendo y gritando: "¡Socorro! En mi pueblo están los soldados de Chiang Kai-shek... secuestran a las mujeres, matan a los caballos, nos roban los cerdos... ¡venid! "Venid a ayudarnos con vuestros fusiles, compañeros!" "¿Fusiles? Pero si no tenemos armas –dicen los campesinos– ni un petardo". Y yo (*Levanta el tono y alza los brazos, triunfante)*: "¡Pero tenemos dos tigres!" Llevamos a los tigres, montaña arriba, escalando, llegamos al otro valle. ¡Dios! abajo, donde estaba el pueblo... estaban los soldados de Chiang Kai-shek, que de verdad tenían fusiles, con sus bayonetas pinchando, despedazando, disparando. (*Mima un gesto rampante. Grita)* "¡Los tigres!" "¡AOEAHH!" Hostia... ¡Al ver a los tigres, se quedaron escayolados, los soldados de Chiang Kai-shek! Se les saltó la correa de los calzones, cayeron de rodillas, se cagaron en las botas... ¡y salieron corriendo muertos de miedo!" "¡Victoria, victoria!" Desde aquel día, cada vez que a un pueblo vecino llegaban los soldados de Chiang Kai-shek de pillaje, nos llamaban corriendo: "¡Los tigres! ¡Los tigres!" Y nosotros íbamos... (*Gesto de zarpazo)* "¡OEAHH!" Venían todos los días, llegaban de todos los valles, llegaban de un pueblo, de otro... ¡venían a apuntarse una semana antes!... (*Pausa, cambio de tono)* Un día vinieron de doce pueblos, todos juntos: "¡Los tigres! ¡Los tigres!" "Sólo tenemos dos tigres, ¿qué podemos hacer? ¿Los partimos en pedazos? No es posible. Hay que sacar más tigres". "¿Cómo?" Los hacemos de mentira... unas máscaras grandes como las del carnaval... los hacemos nosotros con papel, luego los pintamos, les hacemos la boca, los dientes. (*Mima que se introduce, inclinado, dentro de una gran máscara)* Uno se mete dentro de la cabeza, entero con brazos y todo, luego otro por detrás apoyado, agarrado, (*Mima la secuencia)* y un tercero con el brazo libre levan-

tado para hacer la cola del tigre (*Apoya la muñeca de la mano derecha entre los glúteos),* porque un tigre sin cola no impresiona. Luego una manta de lana amarilla, por encima, con rayas negras, bien larga para que no se vean seis pies... Porque seis pies de una vez... son demasiados. (*Respiración, ritmo distendido)* Además hay que aprender a rugir. (*Se vuelve frente al proscenio)* ¡Eh, adelante por aquí! Hay que hacer de tigre... Vamos, vamos, ánimo, todos los que quieran hacer de tigre... ¡adelante! ¡también una mujer, sí, adelante! Cuatro, doce... (*Finge que cuenta a la gente que se ha puesto de pie)* Cuarenta, cuarenta y cinco, sesenta... Ya basta. (*Hace el gesto de colocar a los alumnos a la izquierda del escenario)* Ahora colocaos ahí, antes de hacer de tigres, hay que aprender a rugir. Vamos, tigre... (*Señala a los tigres de la derecha)* Tenemos a los maestros; aquí, adelante, vamos, suelta un buen rugido: "¡AOEH! ¡UAOAHH!" (*Sube el tono)* "¡AUUUA-AU-AU!" (*Tirones rítmicos)* "¡HIUEIAE!" (*En falsete)* "¡OOHAAUU!" (*En tono grave)* "¡IUOOHA-OUA-UA-UA!" (*Ritma con tirones)* "¿Oyes? ¡Anda, hazlo tú! Animo, ánimo... es fácil..." (*Repite en sordina la progresión)*"¡EIAUE-OA-AU-AU-IAOHAOO-OOAA!" "Adelante, repite". (*Hace la caricatura de uno de los aspirantes a tigre que emite sonidos afónicos y de garganta)* "¡ALULI-AAH-OOH-EOOH-EH-EH-AUAI!" (*Expresión atónita)* ¿Pero esto qué es, una rana con vegetaciones?" Bueno, menos mal que dimos la lección, porque cuando volvieron los soldados de Chiang Kai-shek, que eran miles y miles, nos habíamos preparado con todos los tigres, las cabezotas... Ellos avanzaban con sus fusiles: "¡Los tigres!" "¡OEAHH! ¡AOHEU!" (*Gesto de fuga)* Tiraron los fusiles y salieron corriendo y no pararon hasta llegar al mar. Se detuvieron justo porque estaba el mar. "¡Ja, ja! ¡Victoria!"

Llegó un burócrata dirigente político, que aplaudió muchísimo: "¡Bravo! ¡Bravo! ¡Qué invento tan extraordinario este de los tigres! ¡Sólo el pueblo podía tener tanta imaginación!" "¡Gracias!" "Pero ahora hay que volver a llevar a los tigres a la selva..." "Pero cómo, si ya se han acostumbrado a nosotros, son como nuestros hermanos..." "No, no es posible". "Podríamos meterlos

en el partido..." "Qué decís, el tigre no posee ningún sentido dialéctico... ¡y es fundamentalmente anarquizante! No se puede, sobre todo en nuestro partido... No, no, no... llevadlos a la selva... ¡obedeced al partido!" "Pero es que..." "¡Obedeced al partido!" "Sí, pero..." "¡Partido!..." Y no obedecimos al partido. Cogimos a los tigres y los metimos en un gallinero... sacamos las gallinas y dentro esos dos tigres se balanceaban en sus perchas todo el día... así: *(Mima a los tigres encaramados que se columpian)*, tan tranquilos. Cuando pasaba por allí un burócrata político, les habíamos enseñado lo que tenían que hacer. *(Mima el paso del burócrata que se detiene, asombrado)* Pasaba el burócrata político, se quedaba escayolado (*Vuelve a mimar que bascula)* ¡KIKKIRIKI! (*Stop del burócrata atónito).* Perplejidad momentánea del político... (*Respiración, luego sube el tono con satisfacción)* "¡Gallos atigrados!" (*Sonrisa del burócrata, convencido de haber comprendido)* y se marchaba. Y menos mal, menos mal que... (*Se detiene)*

## *No permitir que se desfogue la risa*

Atención: lo menos diez veces, durante la ejecución de esta pieza, interrumpo el aplauso, superándolo con la reanudación del relato... No hay que dejar nunca que se desfoguen ni los aplausos ni las risas, sobre todo cuando son aplausos y risas que brotan de la emotividad; entonces hay que arrollar al público con tal de mantener el ritmo... y también hay que recordar... que, a menudo, sólo una parte de los espectadores tira... los demás, a veces se limitan a dos aplausillos desganados, y también los hay que se quedan toda la noche como pintados, quietos, atónitos, y se preguntan: "¿Pero dónde he venido a parar? ¿A mí qué me importan sus tigres? ¡Que se los coma él a sus tigres asquero-

sos! ¡A mí los tigres me dan asco! ¡Nunca voy al zoo porque apestan!"

En fin, sin hacer demasiada farsa, también hay un público refractario y no debes ignorarlo, cuidado, debes tratar de implicarlo y para esto hay que tener la fuerza de cortar, de superar las risas: un consejo a los chicos que, las primeras veces que se suben a un escenario y oyen el aplauso, lo dejan consumir hasta el final rozando dos orgasmos... ¡no! ¡Nada de eso! ¡Hay que cortar, cortar! Y aún diré más: hay actores que hacen brotar los aplausos ellos solos... como una autoclaque. No, no es broma, lo hacen. Al cerrar una risa da una palmada... mano contra mano: ¡plac! Y el público, condicionado, arranca el aplauso.

> ¡Pero menos mal que nos quedamos con los tigres! El soldado describe la batalla entre los tigres y las tropas del Chiang Kai-shek, su fuga hacia el mar; los aplausos de los dirigentes del partido, que insisten en enjaular a los tigres, en un zoológico. "¿En un zoológico?" "Sí, estarán más tranquilos". La gente no quiere ni oirlo. Los dirigentes insisten. El responsable ideológico del partido recita a toda velocidad su comicio. "Ahora ya los tigres no nos sirven, el peligro ha pasado". Ya no hay peligro, porque en China ya no hay enemigos... *(Ritmo vertiginoso)* sólo están el ejército, el partido y el pueblo, que son lo mismo, si queremos podemos incluso verlos inscritos en una especie de triángulo, y en el vértice está el partido, y en ciertos momentos también el ejército, y en la base siempre está el pueblo como estructura de carga, pero que no está sometido, sino por el contrario participa de forma dialéctica en las decisiones que se proponen desde arriba para que se consideren en la zona intermedia y después sean aceptadas abajo, previas modificaciones realizadas por el partido, en una acción tendiente a la verificación constante". "¡Los tigres!" ¡OEAHH! ¡OEAHH! (*Hace el gesto de instigar a las fieras contra los burócratas)*

## *Nacimiento de la tigresa*

A propósito de *La historia de la tigresa*, me gustaría contar un episodio de hace algún tiempo. En una entrevista al "Messaggero", conté que había interpretado esta pieza en público a lo largo de dos años consecutivos siempre improvisando, y que sólo recientemente había decidido ponerla por escrito. Pocos días más tarde, en otro diario, salió un artículo en que el autor ridiculizaba mi declaración, con burlas y tratándome de fanfarrón, megalómano e incluso un poco farolero...

Sin embargo lo que había contado era verdad, como pueden atestiguar todos los miembros de la compañía, incluyendo a los técnicos... Para demostrarlo, voy a exponer ahora todos los detalles de la secuencia.

El estreno de esta juglaría fue en Florencia hace unos años. Actuaba en un teatro entoldado, junto al río, en el Lungarno. Y esa noche decidí intentar la nueva pieza. Me había hecho un esquema del relato... no por escrito, sólo mental, las secuencias de las transiciones... ¡y allá fui! Como es natural, ya había pensado en más de una ocasión en ese relato, viajando en tren... por la noche, cuando no me dormía... y paseando. Me ocurre a menudo que camino solo kilómetros y kilómetros. Mover las piernas me estimula la imaginación. Estábamos en mayo, yo llevaba mucha marcha, subí al escenario tras haberle dicho a Lino Avoglio, que es nuestro técnico de sonido: "Lino, mete una cinta larga y graba". Nadie, ni siquiera Franca sabía lo que iba a intentar. Fue una sorpresa para toda la compañía. La exhibición duró exactamente veinticinco minutos. Tuvo un éxito inmediato... Pero yo había hecho mente local de que muchas

soluciones aún no funcionaban, había repeticiones inútiles... transiciones no desarrolladas... demasiado descriptivas... mucha aproximación. Al día siguiente escuché la cinta. Mentalmente hice los arreglos necesarios, pensé otras soluciones, imaginé cómo sustituir gestualmente partes que había contado sólo con palabras. Pero *La tigresa* esa noche no funcionó como la víspera: faltaba la marcha y el ritmo, aunque desquiciado, que tuvo en el estreno.

Nueva escucha de las dos cintas. Me pasé el día siguiente pensando. Corté algunas partes y apreté la narración. Por fin, la tercera noche funcionó realmente de maravilla. El texto era mucho más seco: de los veinticinco minutos de la primera función había llegado a cuarenta. Diez días más tarde, cortando, peinando, apretando aún más, por fin *La tigresa* duraba cincuenta y cinco minutos. Puede parecer una paradoja, pero es realmente así: en teatro, a menudo, cortando palabras, el tiempo se dilata, porque se introducen las pausas, las risas, la diversión del actor y del público. Por curiosidad probé a grabar el tiempo que ocupaban las risas y los aplausos en la primera función... calculé en total tres minutos; medí el tiempo en la grabación de la última función: los aplausos y las risas sumaban dieciocho minutos de los cincuenta y cinco de la entera exhibición.

Queda desvelada la clave del misterio.

Por otro lado, hay una anécdota contada por Stanislavski que confirma mi experiencia. El gran director ruso había puesto en escena el *Tío Vania* de Chéjov. Era la primera vez que lo montaba. El estreno no fue muy feliz, el texto resultaba prolijo... demasiado dilatado. Todo el espectáculo duraba tres horas y media. Stanislavski convence a Chéjov de que corte lo más posible. Chéjov trabaja tres días en el libreto, al final llega con el texto reducido. En la lectura resultó que había cortado casi una hora de espectáculo.

Chéjov entregó el libreto a Stanislavski y volvió a su casa en el campo. Regresó a Moscú un mes más tarde. "¿Qué tal va el espectáculo?" "Ahora funciona, es casi perfecto". "Bien, ¿y cuánto dura?" "Tres horas y media". "Pero cómo... ¿y la hora de texto que corté? ¿Habéis metido más texto?" "No, sólo hemos introducido las pausas correctas". ¿Comprendida la lección?

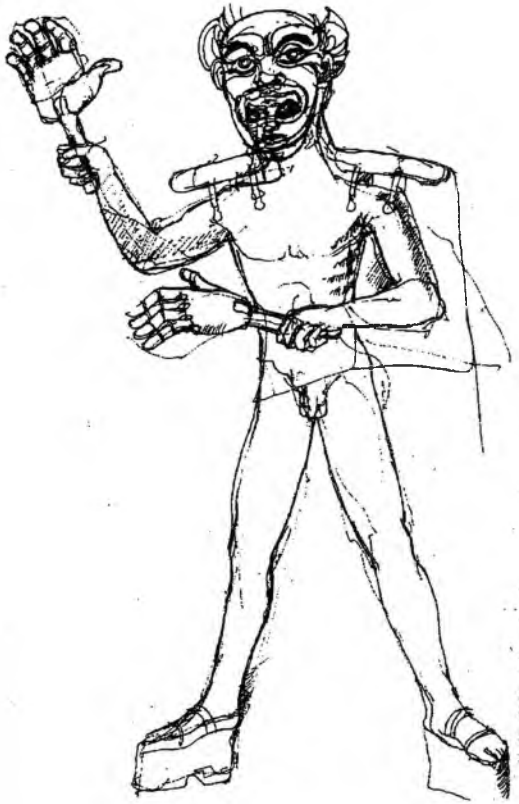
Quede claro que personalmente no estoy de acuerdo con el empleo excesivo de pausas y respiraciones que Stanislavski imponía a sus actores... tanto que su particular insistencia en los silencios motivó muchas discusiones, incluso feroces, entre Chéjov y su director... He querido contar la anécdota porque sirve para dar otra versión concomitante del fenómeno.

# CUARTA JORNADA

## *El maquillaje y otros recursos*

El tema que en un principio quisiera desarrollar en esta jornada tiene que ver con las máscaras, si bien enriquecido por la relación con el traje y la utilización de los diferentes accesorios de disfraz y caracterización, incluyendo el maquillaje y las pelucas. El tema abarca no sólo al arte de la comedia sino también el teatro más antiguo. El disfraz y la caracterización, con o sin la máscara constituye un problema que a menudo se considera como secundario en el teatro, cosa que en mi opinión es un grave error. Hemos visto cómo Tristano Martinelli, a la sazón el primer Arlequín, inicialmente no llevaba la máscara, sino se teñía el rostro con una pasta negra dejando espacios al natural que luego hacía resaltar con trazos rojos y blancos. Así, otras máscaras, incluyendo Polichinela, Razzullo y Sarchiapone, al principio resolvían el maquillaje tiñéndose el rostro en diferentes colores.

En cuanto a las pelucas, rara vez iban unidas a la máscara, lo que ceñía la cabeza era la media, que se colocaba en el cráneo y se hacía girar bajo la garganta. En cambio los griegos y los romanos, al igual que los indios, poseen máscaras y pelucas en una sola pieza. Por lo que se refiere a los accesorios, sin duda el más llamativo entre griegos y romanos era el "coturno" o los coturnos, ya que se utilizaban



siempre por pares (¡salvo en el caso rarísimo de personajes de un solo pie!). Los griegos llamaban con mala idea a muchos políticos "coturnos"; es decir, zapatos que se calzan tanto en un pie como en el otro, a discreción. Existe en Nápoles una pintura pompeyana que representa a un actor poniéndose un coturno en el pie, y semejante menudencia posee una suela de unos treinta centímetros de altura. El recurso eleva notablemente la estatura del actor. Para disimular esta especie de zanco, llevaba una especie de túnica hasta el suelo.

El actor también se preocupaba de agrandar los hombros, unos veinte centímetros cada uno. A veces los hombros se erguían mediante un relleno muy tupido que llegaba a la altura de la oreja y, por tanto, el cuello se encontraba exactamente donde termina la cabeza. Hablo de casos de deformación máxima. Se recurría a estos agigantamientos cuando se quería que una divinidad o un héroe, como Heracles por ejemplo, apareciera en escena. En este caso, la cabeza comenzaba a partir de la frente del actor; es decir, la máscara se colocaba en la cabeza como un gran sombrero; la boca del actor se hallaba en el cuello de la máscara y hablaba a través de unos velos. Tenían otro truco. Al elevar el cuerpo, los brazos, que asomaban por la clámide o la toga, resultaban cortos, torpes y se requería que tuvieran unas dimensiones creíbles. Entonces el actor sujetaba de las muñecas unas manos falsas articuladas, parecidas a las de los maniquíes de pintor o a las de las marionetas: bastaba con mover la muñeca desde dentro de la manga para dar una impresión de discreta semejanza con la realidad. Con estas artimañas, el actor lograba ganar hasta dos metros de altura o dos metros y medio. Y no hay que olvidar que la estatura media de una mujer o un hombre griegos era inferior en aquella época a un metro y cincuenta centímetros. No obstante, parece que conseguían moverse con cierta agili-

dad. Por otra parte, he visto a actores del Odín con zancos de dos metros, también ellos con brazos falsos y máscaras, ejecutar piruetas, saltos e incluso vueltas de campana.

## *Los griegos con escorzo y reflector.*

Este agigantamiento extraordinario con respecto al público era ya bastante turbador, pero no contentos con el efecto obtenido con las prótesis de prolongación, los actores griegos cultivaban el efecto jugando con el escorzo. No olvidemos que en el teatro griego, el lugar que hoy se destina al público –sentado en el patio de butacas– no existía. Al contrario, todos se disponían a lo largo de un graderío muy empinado, que en una sala actual llegaría hasta el paraíso. Seguro que más de uno ha tenido la oportunidad de visitar un teatro griego. Pero no de ésos camuflados por los romanos, ensanchados y, por tanto, nivelados: hablo de los no dañados como por ejemplo, el Teatro de Epidauro. Pues bien, la pendiente que presenta es realmente desconcertante. La escalinata es tan empinada que da vértigo. Si uno tropieza, corre el riesgo de caer rodando directamente hasta el fondo. La planta de la escena posee forma circular con un diámetro algo más dilatado que un proscenio normal de hoy. Unos doce metros y, luego, de pronto, la rampa de la escalinata que sube perpendicularmente. Por tanto, los espectadores contemplaban a los actores de arriba a abajo; esto es, en escorzo. Los hombros de los actores estaban prolongados en exceso precisamente para explotar dicho efecto de escorzo.

Para exasperar la ilusión de que los personajes eran más grandes, se aprovechaba la proyección de la sombra y, para

ello, se utilizaban grandes espejos. Parece que el término "reflector" (*anaclátoras* en griego) proviene de la definición de dicho sistema: "aparatos que reflejan la luz"; de hecho, se preparaban grandes discos de madera (escudos gigantescos) a los que se pegaban laminillas de mica reflectante. Los espejos eran móviles y así se conseguía perseguir el desplazamiento del sol para captar sus rayos y proyectarlos sobre el espacio escénico. La escena se mantenía en sombra, de forma que se pudiera manipular la luz indirecta como un moderno cañón de seguidor. Personalmente he estado en Epidauro y he actuado en ese teatro: una emoción enorme. Desde allá abajo, he podido comprobar directamente este efecto. A diferencia de lo que se cree, los espectáculos se solían montrar en invierno. El arco solar era poco pronunciado. Gracias a la situación del teatro, ya bien entrada la tarde, la escena estaba completamente en sombra, pero con los espejos reflectantes se conseguía proyectar la luz exactamente sobre los actores con un ángulo de inclinación estudiado. También se conseguía reflexionar el haz de luz haciéndolo pasar por dos dispositivos: un espejo colocado en el lomo de la colina capturaba el sol y proyectaba sus rayos sobre otro espejo inferior que lanzaba la luz casi rasante al escenario. Así se realiza un gran efecto que exaspera el escorzo. De hecho, si alargo la sombra que un objeto proyecta, obtengo la impresión de que dicho objeto se ha hecho más alto. Al iluminar así a los actores, con la expansión de la sombra, se garantiza el efecto de agigantamiento.

No obstante, me importa recalcarlo, la deformación de la imagen valía para super-personajes de dioses y maxihéroes. Al contrario, los actores que tenían papeles de peso pero humanos evitaban exagerar con estos trucos, también por la molestia y escasa credibilidad que conferían al personaje y además al actor que debía interpretarlo.

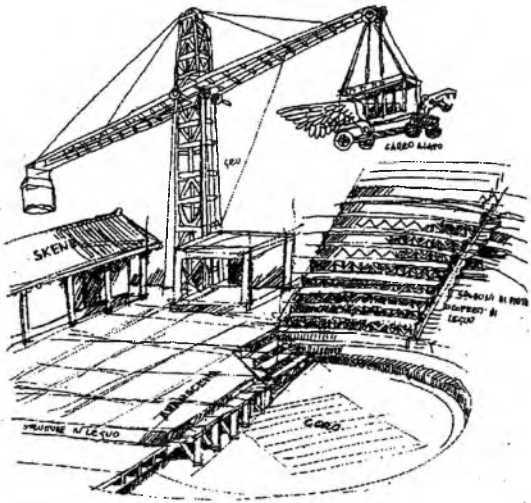
Pero los recursos y hallazgos de los teatreros griegos no se limitan a los zancos ni a los escorzos con efectos de iluminación. Se puede decir que los griegos ya habían inventado casi todo lo que hoy se utiliza en el teatro: tramoya escénica, maquinaria, torretas, grúa, dispositivos giratorios, carras, efectos sonoros y fuegos artificiales. Antes que nada, hay que dejar claro que los teatros de los griegos y de los romanos no presentaban en absoluto el aspecto actual.

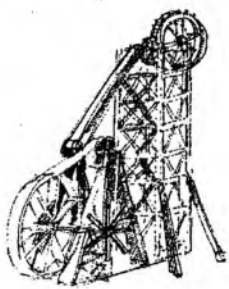
Nosotros estamos ya acostumbrados a teatros con graderío de piedra desnuda, escenario y telón de foro en granito o mármol. En realidad lo que vemos hoy en día es sólo la estructura portante que estaba recubierta de madera casi por completo. De madera eran las cubiertas de las gradas, de madera el escenario. Y también es comprensible: además de la ventaja para los actores de evolucionar y actuar sobre una base flexible como puede ser un entarimado, un escenario de este tipo funciona además como caja de resonancia ofreciendo mejor acústica. Luego hay que recalcar que la temporada de espectáculos caía en pleno invierno (la última representación se celebraba entre el 20 y el 24 de marzo) y por muy suave que fuera el clima del sur del Mediterráneo todos sabemos lo poco agradable que resulta incluso hoy día sentarse en un asiento de piedra durante horas, expuesto al aire, desde diciembre a marzo, en Siracusa o Esparta. En cambio, en un banco recubierto de madera con una vasija (las famosas vasijas áticas) de loza llena de brasas ardientes bajo el asiento y los pies apoyados en un grueso ladrillo caliente, bien envuelto en una manta de lana que además tenía un nombre específico... Bueno, eso ya es otra cosa. Por si parece que estoy exagerando al des-

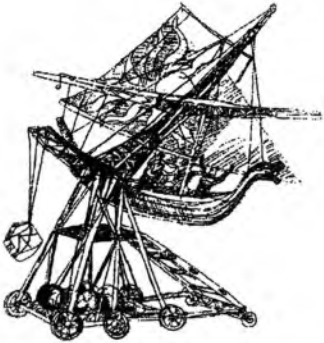
truir la visión de comodidad (pero falsa) que tenemos del teatro antiguo, aconsejo la lectura de *Los griegos en el teatro* donde, entre otras cosas, se aprende que los organizadores de los espectáculos se preocupaban también de amortiguar el viento que cortaba transversalmente el graderío. Y para ello plantaban en hilera gran número de cipreses en la cima del graderío, de manera que constituyeran una empalizada sólida contra el viento. Leyendo este texto también se descubre que el escenario no estaba fijo, sino que se deslizaba sobre carras. Se trataba de planos superpuestos, montados en ruedecillas que se deslizaban por surcos a manera de carriles.

También la escena era móvil. La fachada del palacio tras la que vive Fedra, se abría de par en par en la escena final... Es la casa que se parte en dos para dejar salir el entarimado móvil, el *ekkylema*, en el que está tendida una Fedra moribunda. Se trata de un *travelling* en sentido inverso. El autor necesita que en esa escena el público pueda seguir de cerca la acción y al personaje en su última tirada trágica. Y así, al no poder desplazar hacia adelante todo el patio de butacas –"no hay problema"– será el propio personaje quien se acercará a los espectadores. Así tenemos dispositivos que permiten hacer subir desde abajo (desde el foso) imponentes estructuras escénicas, como una sección vertical del templo con el oráculo y todo el coro de sacerdotes, estructuras con barcas que se deslizan en el espacio del golfo místico, torres cargadas de soldados que recorren todo el arco escénico y además, como broche final, tenemos la maquinaria para que los personajes vuelen.

En *Las aves* de Aristófanes, los dos atenienses que huyen de la ciudad se encuentran suspendidos en el cielo con otros actores que interpretan los papeles de la abubilla, el cuervo y la lechuza. En *La paz*, también de Aristófanes,


CARRO ALATO
SKEW
CARRO





el protagonista se pone a horcajadas en un escarabajo enorme y va a treinta metros de altura, transitando con toda tranquilidad por encima de las cabezas de los espectadores. Para conseguir efectos semejantes, los maquinistas griegos se servían de altísimas torretas, grúas de largos brazos, prótesis de dimensiones excepcionales, carreteles y tiros con gran número de poleas de reenvío y cabrestantes. Estos artesanos teatrales se habían hecho tan hábiles con la práctica, que conseguían trasladar suspendidas en el aire naves de grandes dimensiones con diez dioses dentro, como sucede al final de *Filoctetes*, cuando de pronto aparece el dios en el vehículo-carro; el "*deus ex machina*", expresión que nace precisamente de este peculiar desenlace con el que se resolvía el espectáculo.

## *¡Eurípides, sal!*

Parece que en el teatro de Eurípides se llegó a abusar de la maquinaria. Ya no había personaje que entrara en escena por su propio pie. Montado en máquinas, el protagonista aparecía llevado en volandas y así los otros personajes menores. Aristófanes no dejó pasar la ocasión de criticar este exceso, y en *La asamblea de las mujeres*, incluye a Eurípides en persona en los personajes de la comedia. Con una réplica muy atinada, el intérprete bufo de la comedia insta a Eurípides para que salga a la plaza. El protagonista cómico se coloca ante el telón que representa la casa del gran dramaturgo y grita: "¡Eurípides, sal!". E insiste. "¡Te estoy esperando! ¿Te decides a salir solo o quieres que te vaya a buscar a toda máquina?". Se entiende que se refiere a la maquinaria escénica pero casi parece la réplica de una comedia de nuestros días...

## *El protagonista, actor de talento.*

Otra particularidad desconocida del teatro griego es la alternancia de papeles: Por ejemplo, en una tragedia como *Hipólito* de Eurípides, los personajes son seis en total, más Afrodita que dice el prólogo en el proscenio y Artemisa (esto es: Fedra; Hipólito; la nodriza de Fedra; Teseo, padre de Hipólito y marido de Fedra; un criado y un mensajero; además hay dos coros diferentes con sus correspondientes corifeos); pero los intérpretes recitantes; es decir, los actores, eran sólo tres. En todo el teatro griego nunca superaban esta cifra. El coro poseía una estructura totalmente especial, autónoma. El primer actor recibía el apelativo de protagonista, el segundo deuteragonista y el tercero triagonista.

Ahora bien, si yo preguntara a un actor de hoy cómo se repartían los papeles los actores griegos, pongamos por caso en el *Hipólito* de Eurípides, seguro que recibiría una respuesta de este tipo: "El protagonista se reservaba el papel de Fedra (los actores griegos interpretaban indistintamente papeles masculinos y femeninos, no existían actrices, igual que hoy día en el teatro Kabuki), el deuteragonista se reservaba el de Hipólito y el tercer actor el de la nodriza". ¿Y quién interpretaba los otros tres papeles? "Sí, había en escena otros tres actores a los que les estaba prohibido el uso de la palabra. Desempeñaban la función de auténticos maniquíes porta-trajes. Pues bien, esta respuesta que parece tan obvia es errónea. Los papeles se repartían de otra manera. Antes que nada, cada uno de los tres actores recitadores poseían un juego completo de al

menos cuatro máscaras y sus respectivos trajes de tragedia. En el caso de Hipólito y Fedra, de ocho personajes, teníantres juegos.

En la primera escena, el personaje más importante es sin duda el de Hipólito, así que el protagonista sale vestido de príncipe y hay un criado –con un papel menos importante pero siempre digno– que dialoga con él. La nodriza aparecerá en escena inmediatamente después, interpretada por el deuteragonista que sale vestido de mujer madura. Tras un pasaje del coro entra Fedra, que relata su encuentro con Hipólito... Y es el protagonista que, una vez despojado de las ropas y máscara de Hipólito, aprovechando la intervención del coro, había salido de escena para disfrazarse de nuevo. Están presentes otros dos personajes que no hablan... interpretados por dos actores maniquíes.

*Terminada la escena, intermedio.*

En la segunda escena el papel más importante es el de la nodriza, así que, tras una nueva intervención del coro, el protagonista corre entre bastidores, se quita el traje y la peluca de Fedra... pasa el papel de la reina al deuteragonista, ambos se intercambian los accesorios a toda velocidad y vuelven a entrar en escena. Al mismo tiempo, el triagonista se ha despojado ya de los vestidos y la máscara de criado y se ha vuelto a vestir de Hipólito. Y así sucesivamente escena por escena: Cada vez que a un personaje le toca una buena tirada, seguro que se la despacha el protagonista, que se disfraza más rápido que un Fregoli. Todo lo mejor de la tragedia es para él. Los otros dos actores, dependiendo de la importancia, reciben los papeles de apoyo y las réplicas

de sostén y lanzamiento. Al final, si prestamos atención, todo se resuelve, casi, en un único y gran monólogo con cambios de vestuario.

Es cierto que el protagonista era con mucha diferencia el mejor del grupo. Una super-estrella que ganaba un talento por espectáculo; es decir, una cifra que habría bastado a una familia entera de quince personas para tirar dignamente durante una año entero. He aquí de dónde viene la expresión "actor de talento". En nuestros días, ningún actor, por muy importante que sea, consigue que le paguen semejante cifra.

Anécdotas aparte, me interesa que se comprenda la enorme diferencia de concepción que los griegos tenían del teatro respecto a nosotros los modernos. Antes que nada, el texto se escribía, en su planteamiento general, con la constante preocupación de disponer de diálogos, entradas y monólogos, de forma que favorecieran totalmente al protagonista. De ahí que difícilmente se encuentre en la tragedia y en la comedia un conflicto con valores paritarios de diálogo. No, el papel que será interpretada por el protagonista es siempre y con mucha diferencia el más importante. El personaje oponente no disparará inmediatamente sus tiros, sólo dará su réplica apasionada en la escena siguiente... esto es; cuando el protagonista haya tenido tiempo y ocasión de cambiarse de traje, de meterse en la piel de los personajes antagonistas.

Debo confesar que por poco me ahogo de la risa al descubrir marcas pintadas a lo largo y ancho del escenario, que todo actor que no fuera el protagonista tenía terminantemente prohibido traspasar; es decir, sólo el protagonista podía evolucionar libremente por el escenario y llegar hasta el filo de las candilejas o, mejor dicho, de lo que hoy conocemos como candilejas... más aún, subiéndose a carras mó-

viles especiales, podía ser levantado en vilo sobre el público, sobrevolando el foso de la orquesta (golfo místico, según la denominación acuñada por Wagner). Pero el deuteragonista no... a él no le estaba permitido pasar de dicha marca trazada a unos tres metros del límite del golfo místico; el tercer actor podía llegar sólo a seis metros del proscenio, y más lejos quedaban los actores maniquíes. De esta manera, el público, a partir de las diferentes posiciones que iban ocupando en el escenario los recitantes, podían reconocer inmediatamente qué actores se escondían tras las diferentes máscaras y mantos de los personajes.

## *El "Hipócrites" y el "Hithopios".*

Hay además una pregunta recurrente: ¿al interpretar los diferentes papeles, se preocupaban los actores griegos de imitar cada vez las diferentes voces, masculinas y femeninas? Desde luego, aunque, en un principio –durante los siglos VI y V– la identificación con el personaje debía considerarse sólo como referencia. De hecho, la costumbre imponía un constante extrañamiento épico de los personajes. Aún disfrazado, el actor no debía olvidar nunca su función de narrador; es más, se consideraba poco correcto, casi vulgar, que se identificara con los personajes representados. A este respecto, se cuenta que Solón, al escuchar en un teatro de Atenas a un actor, tal vez Tespis, que lograba imitar con habilidad extraordinaria las diferentes voces masculinas y femeninas, de viejo y de muchacho, se levantó indignado y gritó: "¡Basta, ése no es un actor (*Hithopios)* sino un *Hipocrites* tramposo!". Y es raro que estos dos términos se hayan vuelto a utilizar en el teatro de arte para denominar a un

personaje y una máscara. (Conviene recordar que *Hithopios* quiere decir aquél que puede cambiar la moral de los seres humanos).

## *Del mimo y la pantomima*

Ahora quisiera ocuparme del lenguaje gestual. Según la convención, el verbo mimar señala una acción gestual que trata de transmitir un discurso determinado o contar una historia sin recurrir nunca a las palabras. En realidad, como ya ha quedado esbozado en las primeras jornadas, esto se denomina pantomima. Mimar, entre griegos y romanos, significaba contar con el cuerpo y la voz, con máscaras, dando saltos con zancos, con acrobacia y danza, interpretando y cantando... es decir, con todo tipo de recursos. En la antigüedad, las clases altas consideraban el mimo como un género infame, desagradable, grosero y era censurado como todo aquello que el poder no puede reducir y administrar en beneficio propio. Sólo cuando el pueblo llano comenzó a demostrar un grandísimo interés por el mimo, se llegó a consolidar y ser bien visto. Pero, para no provocar malentendidos, aceptemos en nuestra charla la convención moderna: mimo equivale a interpretar sin palabras.

No obstante, cuidado con convertir el arte de mimar en lenguaje para mudos. El mimo es funcional cuando mediante la gestualidad se transmiten efectos y mensajes de forma más clara y eficaz, además de provechosa, que con la palabra sola. Pero hay discursos que se transmiten más claramente simplemente usando la voz. ¿A santo de qué echar el bofe gesticulando como locos? El arte del mimo es el arte de comunicar sintéticamente, no se trata de imitar al

pie de la letra la gestualidad natural, como ya he recalcado en otras ocasiones, sino de aludir, sugerir, apuntar, estimular la imaginación. El teatro es ficción de la realidad, no imitación.

## *Gestos generosos y gestos mezquinos.*

Existen centenares de gestos convencionales que en el lenguaje común se utilizan para comunicar rápidamente: llevarse el canto de la mano al vientre y sacudirla én este sentido, como todo el mundo sabe, sirve para expresar hambre o apetito. Deslizar el pulgar por la mejilla da a entender sagacidad y destreza, mientras que el gesto de rizarse los pelos de la barba indica a un listo. El gesto de bajar con el dedo índice el párpado inferior es para "ojo al parche". El de meter el pulgar en el cinturón de los pantalones y llevarse la mano cerrada a la boca como si se sujetara un vaso hace alusión a beber para celebrar algo, así como apoyar la palma de la mano en la mejilla y reclinar la cabeza significa tener sueño. Todos estos que he señalado son gestos que quien se dispone a hacer mimo debe olvidar absolutamente, precisamente porque son estereotipos banales, archiconocidos y no expresan ninguna fantasía inteligente. El actor que para interpretar a un chulo, a un tragón, se dedicare a utilizar gestos de este tipo, sería el peor de los teatreros. En el teatro, hay que recrear los gestos al igual que se recrean las palabras. Hay que aprender a partir de la realidad, y no de convenciones sobre la realidad. Y este imperativo categórico vale también para las mujeres mimo-actrices. He visto chicas que para interpretar a la mujer de extracción popular, se llevan las manos a las caderas y se pal-

pan el cuello y los senos, y para representar a una prostituta se contonean y gritan a voz en cuello, dándose palmadas en las posaderas y en la panza. He visto a más de una actriz que, para transmitir la idea de mujer aristocrática, arrastran la "erre" a la francesa, estiran el cuello, agitan las manos en abanico, parpadean con vehemencia y caminan como si le salieran plumas de las nalgas... Pues bien, toda mujer que actúe de este modo, demuestra que es una actriz de imaginación y talento muy escasos.

Para ser buenos mimos, en primer lugar hay que ejercitarse en la acrobacia, asegurarse de que el cuerpo responda grácilmente y con soltura, aprender a saltar, dar brincos, arquear el busto, saber dejarse caer de golpe, caminar sobre las manos... Segundo: aprender a sincronizar la respiración con el gesto, inspirar bien para no ahogarse es esencial. Tercero: aprender la mímica de las manos; es decir, a construir con ellas objetos de la nada, dando la impresión de agarrarlos, moverlos, colocarlos. Por ejemplo: sostengo una botella del cuello o también de más abajo... en este caso separo los dedos al hacerlo y realizo el gesto de sostenerla con las dos manos... así, obviamente, consigo dibujar con más precisión la botella: con la izquierda dibujo el cuello apretando el gesto; con la otra, el cuerpo de la botella... A través del gesto puedo expresar el peso... ligero, o pesado si finjo esfuerzo.

## *Desarticular y descomponer*

Cuidado, en el mimo es regla útil descubrir gestos y articulaciones; es decir, poner en combinación miembros, músculos, resortes que en el esfuerzo real normalmente no

participan en absoluto. Este "sobregesto" sirve para proporcionar claridad y determinar el estilo del gesto mismo... le quita trivialidad y lo amplía. Por ejemplo, levanto la botella con una mano y con la otra sujeto y alzo el vaso... puedo expresar un vaso normal y un copa, no hay gran diferencia, así que hago el gesto de escanciar. Es importante tomar medidas que hagan creíbles las dimensiones de los objetos: si al verter hay una distancia excesiva entre los dos objetos, se da la impresión de tener entre las manos una botella de cuello larguísimo... al contrario, si acerco demasiado, desaparece el cuello y también la botella. El público pensará que quien actúa está sirviendo agua o vino por el culo de la botella. Así que depositaré la botella en una superficie plana. No con demasiada fuerza, si no tendré que mimar también que se ha roto en pedazos y expresar la sangre que brota de mis manos, además de extraer las esquirlas de vidrio de la palma y de los dedos. Cuidado: si se separan las manos sin abrir los dedos, se transmite la impresión de haber borrado la botella... en cambio, abriendo la mano se da a entender que en ese momento soltamos la botella...

Ahora hagamos mente local: si tengo una botella y un vaso reales, naturalmente no necesito abrir al máximo los dedos ni sugerir cosa alguna, así, al verter, nadie se fija en mis gestos que no tienen nada de interesante. Pero si mimo que agarro un objeto, la atención y el interés se centran en la simulación. Si, en cambio, me limito a aplicar gestos naturales, en las medidas y cantidades de los objetos reales, al agarrar y verter, todo se hace banal, pequeño y, sobre todo, no creíble. Lo real aplicado a lo imaginario es falso... y además molesta. Por tanto, para obtener un efecto creíble, hay que *manipular la realidad.*

Lo dicho vale también para la acción de abrir y cerrar

una puerta inexistente... Un ejercicio importante para acostumbrarse a dibujar los espacios y las formas y transmitírselos al público, es el llamado de los "puntos fijos": se describe una pared poniendo las palmas de las manos frontalmente, como apoyadas en un cristal, luego se recorre palpando el cristal imaginario, y de pronto... Cuidado, aquí imagino que hay una esquina... la describo, marco el recorrido colocando las palmas en el otro lado... Marcel Marceau era buenísimo en esta pantomima que también se utiliza en el Break Dance. Luego marco, levantando las palmas sobre la cabeza y estirando los brazos, la existencia de un techo; luego quiero indicar que el techo está bajando, que me aplasta: ahora las palmas de las manos se quedan fijas, es el cuerpo, es el tronco, son los hombros, la pelvis, las piernas, lo que se mueve. A poco que separe las manos, la ilusión cesa como por encanto...

Quiero hacer referencia a otro ejercicio, la soga-tira. Agarro una cuerda de verdad –mejor llamarla "cabo", como dicen los marinos– y tiro: no necesito balancear mucho el cuerpo, el mayor efecto se consigue adelantando ligeramente el tronco. No obstante, si quiero realizar el mismo gesto sugiriendo que estoy dando tirones de una soga inexistente, para transmitir la ilusión suficiente, tengo que desmadejarme, adelantar ostensiblemente el hombro, llevarlo hacia adelante en dirección de la cuerda; y con el hombro tengo que adelantar también el antebrazo y luego activar también un movimiento de brazo y de muñeca; primero tenso los músculos del trapecio, luego los estiro, arqueo la espalda, adelanto el cuello y lo recojo; adelanto de nuevo la pelvis, doblo la pierna derecha, clavo y estiro la izquierda... Doy la impresión de un esfuerzo notable de tracción. Repito los diferentes pasos: cojo la cuerda, la estiro, hago el gesto de tirar de ella. Luego a la inversa, llevo la espalda hacia atrás, me impulso con los muslos, estiro el cue-

llo hacia adelante, luego empujo con los riñones, recojo la pelvis, vuelvo a enderezar la pierna izquierda, repliego la derecha, extiendo y doblo los brazos alternando el movimiento. Este trueque repentino es determinante para que parezca que estoy haciendo un esfuerzo considerable. No obstante, si tratara de utilizar con provecho gestos semejantes en la realidad, no conseguiría transmitir nada. Precisamente porque son falsos. Una vez más, se requiere una recreación arbitraria pero eficaz de la realidad.

*Promenade sur place.*

Para terminar, la caminata en el sitio: desplazo el pie izquierdo mientras apoyo alternativamente el talón y la punta del derecho... deslizo el derecho; tacón y punta basculando sobre el izquierdo y así sucesivamente. Es un paso muy complicado, inventado por Étienne Decroux: se requiere un poco de dedicación para aprenderlo, pero no es difícil. Luego está el paso en el sitio para bajar y subir escaleras que se ejecuta doblando ligeramente la rodilla a cada paso: insisto, en ningún movimiento hay nada que tenga que ver con la imitación, son todas articulaciones falsas con respecto a las reales, pero más que eficaces en la representación que se hace de ellas.

Esto es sólo un indicio del bagaje que hay que adquirir: pero, cuidado; el día que nos hayamos provisto de toda la técnica de mimo posible, hay que aprender cómo, dónde y cuándo aplicarla... y, sobre todo, aprender a prescindir de ella. Conocemos mimos buenísimos que no saben tirar o desechar nada. Este tirar es una expresión teatral que hace referencia a la facultad de utilizar sonidos, palabras y gestos con tacañería; equivale a la sentencia de Louis Jouvet, que ya he citado, sobre la capacidad de no interpretar hasta el fondo cada situación. "Tirar".

También el mimo que insiste en describir cada detalle resulta tedioso, aburrido. Así que hay que aprender a desechar todo lo superfluo, lo que implica economía y, de nuevo, síntesis y estilo.

El año pasado en Frankfurt asistí a las representaciones de un actor alemán. Interpretaba *Historia de la tigresa.* Era descriptivo hasta lo inverosímil; el actor-mimo aplicaba todo el repertorio de caminatas, mímica manual, saltos acrobáticos que tenía en su haber... hasta el delirio: cuanto más se esforzaba menos divertía.

Lo repito a menudo, casi hasta la obsesión: no hay necesidad de ostentar todos los recursos técnicos que uno tiene para demostrar al público nuestra preparación y que se tiene oficio. El público lo comprende inmediatamente a partir de cómo se sale a escena, se camina, se va uno a sentar... a partir de cómo se hace el gesto de meterse un dedo en la nariz... Para expresar que uno está muy contento, no funciona realizar un salto mortal hacia atrás a la pata coja. Pero es cierto que, si se posee una preparación adecuada

junto con cierto don de fabulador, cada movimiento o gesto será prueba evidente de ese talento.

¿Pero cómo se elige ejecutar por entero un fragmento gestual o vocal, en vez de "glissarlo", esbozándolo apenas? Y aquí sale a relucir un problema, en mi opinión capital, referente al carácter y enfoque que se decide dar a un espectáculo. Desde el principio de nuestra colaboración hace treinta años, he discrepado con Lecoq en el enfoque ideológico, además de dramatúrgico, que hay que dar a la práctica del mimo.

## *El presupuesto de una moral.*

Llegados a este punto, para introducir el próximo tema, propongo un breve preámbulo. Es sabido que casi todas las "juglarías" medievales llevan en el título el término "moralidad". *Moralidad del ciego y del tullido*, *Moralidad del nacimiento del juglar*, etcétera. ¿Que significa esto de "moralidad"? Significa que en la juglaría se plantea y se desarrolla un discurso moral como muestra de una concepción de comportamiento, de vida, de una idea sobre el ser y el devenir en relación con Dios, con su doctrina, con la sociedad de los hombres, sus leyes y convenciones. Es decir, las juglarías transmitían, además de una enseñanza sobre las leyes del Señor, otra enseñanza sobre las buenas reglas de convivencia social, y la condena de toda infamia e injusticia. Por tanto, moralidad también significa política. No existe en el teatro antiguo, por muy religioso o profano que sea, pieza alguna que no se preocupe de incluir este presupuesto fundamental: la enseñanza de un principio que se consideraba moral y cívico.

Aludía algo más arriba al debate, las más de las veces encendido, que he sostenido durante años con Jacques Lecoq... recientemente en Reims y también antes en Nancy. Choques que se producen siempre en un marco de absoluto respeto recíproco, tanto que entre nosotros sigue existiendo una amistad realmente profunda. Cada vez que estoy en París por motivos de trabajo, no dejo de ir a verlo a su escuela, y Jacques me invita indefectiblemente a ofrecer un ejercicio práctico a sus alumnos. Jacques está de acuerdo conmigo en que el mimo no debe limitarse en absoluto a convertirse en arte para sordo-mudos. Pero dice: "En mi escuela ofrezco a los alumnos todo el bagaje de una buena educación corporal y gestual... luego cada uno es dueño de aplicarla dónde y como le plazca".

"No –contesto– esta desconexión entre técnica y contexto ideológico, moral y dramatúrgico es un grave error..." Y es realmente cierto que los mimos de Lecoq se parecen todos, sean japoneses, americanos de Massachussetts, filipinos o bergamascos. Además no saben desembarazarse de los estereotipos gestuales y mecánicos que han aprendido.

## *Un maestro excepcional con el que no estoy de acuerdo.*

Sí, es cierto, Lecoq, como dice él mismo, se encarga de que los chicos busquen en sus tripas su propia identidad expresiva. ¿Pero y el público? ¿Cómo se puede aprender sin la práctica real de actuar para el patio de butacas? Es como aprender a tocar una guitarra que no emite sonidos, con las cuerdas de cordel de empaquetar. Y esto significa que la escuela de Lecoq se basa en anteponer el aspecto técnico a cualquier otro. Se aprende a respirar, a desarrollar también

emocionalmente el lenguaje corporal... Pero se olvida la palabra, el sonido y su efecto. Ninguno de ellos sabe cómo impostar la voz, cómo tomar aire... De hecho, teatralmente hablando, se han convertido en sordomudos. Además, no se ocupan de explicar a los alumnos por qué se elige un gesto determinado y no otro... Y la consecuencia es la falta de un estilo específico.

En una obra famosa del teatro kabuki, el actor que interpreta el personaje de una zorra mima al animal –en la manera de caminar, en la manera de agazaparse en el suelo, en el movimiento del rabo– y todo ello sin acercarse al suelo: nunca se pone a cuatro patas, nunca dobla ni la espalda... mueve un brazo en el aire de forma que uno comprende que se trata del rabo. Gira la cabeza hacia un lado, de golpe la gira hacia el otro... mueve los ojos... los mantiene fijos, y eso constituye exactamente la mirada de la zorra... aunque nunca hayas visto una de verdad. Y te percatas enseguida de la astucia, de su taimada manera de actuar; habla y su voz se convierte justo en la de un animal hipócrita e infiel. Pero tras toda esta exhibición hay una elección, un discurso moral... me atrevería a decir, cierta conciencia política de partida. Existe un presupuesto ideológico que sustenta toda la historia. Y esta elección condiciona además el tipo de impostación, gestualidad, síntesis, ritmos y cadencias.

Es peligroso aprender las técnicas al pie de la letra si antes no se decide en qué contexto moral van a ser utilizadas. Es como aprender a montar los elementos de una casa, estructuras portantes y superestructuras, sin preocuparse nunca de dónde se van a implantar, en qué terreno y ambiente, si es en un declive rocoso o un terreno pantanoso. En toda buena escuela de arquitectura siempre te enseñarán que primero se estudia el terreno, y luego se elige el mate-

rial y la técnica para implantar la construcción. Al actuar sin estos presupuestos, siempre se obtendrán actores-mimos sin flexibilidad mental, *robots* huecos, privados de auténtica sensibilidad y, todavía peor, sin personalidad. Muchos epigonillos del maestro... Personalmente he apadrinado a un centenar de jóvenes, chicos y chicas... Nunca he asumido el papel de maestro... Pero creo que en la práctica les he enseñado algunas cosas esenciales... Tal vez determinantes. Algunos, que ya poseían dotes excepcionales, se han convertido en actores importantes y entre las mujeres hay alguna que otra buena actriz. Pero puedo jactarme de algo concreto: ninguno o ninguna de ellos es epígono mío... Ninguno o ninguna me imita... Todos y cada uno de ellos han preservado su propia personalidad.

# QUINTA JORNADA.

## *La voz: afectación, cantinelas y tonillo*

Hemos reflexionado sobre la expresión gestual, ahora pasemos al problema de la voz y de la respiración en la interpretación. Para llegar a educar y desarrollar la potencia y la nitidez vocal, así como la claridad de los sonidos, no se puede confiar en métodos establecidos y aplicables como una fórmula a cualquier sujeto. Cada actor debería experimentar con atención hasta dar con la técnica que le es más idónea y ventajosa. Hay técnicas fundamentales que son aplicables a gran parte de los "declamadores", otras que son idóneas para pocas personas. Cada cual debe descubrir cómo está estructurado su aparato vocal y buscar en cada caso la práctica más correcta y los ejercicios más eficaces para desarrollar sonoridad y potencia. Es importante partir de la propia índole para aprovechar y sacar partido de las virtudes pero también de los defectos y transformarlos en provecho propio. No es cierto que todos los grandes actores tengan o tuvieran voces bonitas: basta con pensar en Ricci, en Ruggero Ruggeri –por no hablar de Petrolini– que poseían voces nasales, con poquísimos sonidos graves. Las frecuencias acústicas de su habla tendían exclusivamente al tono medio alto, pero de todas formas lograban proyectar la voz y, aun poseyendo gamas tonales muy reducidas, las explotaban hasta lo imposible.

Lo importante es precisamente aprender a proyectar la voz, a articular y a masticar las palabras de modo que resulten lo más inteligibles posible. El órgano que hay que trabajar para obtener una buena sonoridad es el abdomen. Hay que tensar el plexo como un tambor, hacer ejercicios en este sentido para obtener tonalidades lo más bajas posible. Interpretar con el pecho o el abdomen evita sobre todo que la voz se rasgue, ya que las cuerdas vocales, que son dos y juntas, para realizar sonidos graves producen vibraciones más breves y lentas, impidiendo así el llamado rasponazo de las cuerdas y la correspondiente fricción de una contra otra que crea serios daños. Además, el tono grave de la voz llega con más eficacia al receptor. Casi todos creen que subiendo al agudo o al falsete se proyecta la voz más lejos, y es justo al contrario. La presión sobre el abdomen con emisión de sonidos graves alcanza espacios más distantes.

## *En apnea con los graves*

Si quiero soltar una parrafada bastante extensa sin inspirar durante la tirada, me proveo de una buena cantidad de aire al principio de la frase, sin exagerar, como cuando se está en apnea, y continúo hablando hasta la última pizca de aire que me quede en los pulmones y también en el estómago, un poco también en el vestíbulo de las orejas, un mínimo en la cavidad nasal, hasta que me vacío, me desinflo, no me queda más...

La clave del ejercicio consiste en emitir aire muy lentamente y sin presionar en exceso... esto es, lo suficiente para que la voz se proyecte. Y no creáis que para manifestar una gran potencia vocal es necesario producir una expiración

desmesurada, este es otro error garrafal de los aficionados: la sonoridad se produce sobre todo por la presión que se ejerce en el abdomen y en todos los músculos del aparato vocal; es decir, en los del esófago, la glotis y en la epiglotis, por no hablar de los de la zona retropalatal.

Es el impulso lo que determina la potencia, no la cantidad de aire emitido. Y es dicho impulso lo que produce una proyección eficaz de la voz. Otro truco fundamental es aprender a inspirar rápidamente, realizando la toma de aire al hablar, sin tener que pararse abriendo toda la boca. Mejor dicho, voy a corregir la expresión que he utilizado: no es un truco, sino más bien una técnica que hay que adquirir ejercitándose, un ejercicio que requiere la participación de la nariz, siempre y cuando no esté taponada por un resfriado.

## *Cuidado con los tonillos*

Un recurso que aconsejo siempre es hacer mente local, incluso hablando con parientes y amigos en casa: comprimir constantemente el abdomen buscando tonos bajos, incluso al leer el periódico, hacerlo en voz alta proyectando el sonido, aún a riesgo de que le tomen a uno por loco... ¡Ya se sabe, el teatro requiere sus víctimas! Tras un rato de utilizar el abdomen, nos damos cuenta de que también la voz de máscara y la de cabeza y falsete, se logran mejor y con menor esfuerzo. Al interpretar hay que tratar de utilizar todas las gamas posibles, pero siempre con mucha mesura y nunca sin venir a cuento. Y, sobre todo, hay que evitar los tonillos.

¿Qué es el tonillo? Es un término de jerga que designa

esa forma de interpretar quejumbrosa, plagada de ondulaciones contraídas y empalagosas, típica de una buena porción de actores y actrices del teatro fino. Cuando debuté en el teatro de joven, me topé con decenas de actores que se distinguían por estas cadencias y tonillos. Su sonsonete se me metía en las orejas como el zumbido de una mosca. Me había estúpidamente convencido a mí mismo de que la causa de esa afectación pegajosa se debía a una técnica particular que empleaban a la manera de los cantantes de ópera: una impostación vocal que obliga a poner caritas y "*grimaces*" y a masticar en exceso las palabras. Así que me negaba a aprender un mínimo de impostación vocal correcta. Disparaba la voz como venía, subía hasta unos falsetes que me destrozaban los tímpanos, se me agarrotaba la garganta y farfullaba escupiendo en tal cantidad que en comparación ahora parece que sufro de sequía salival. E, indefectiblemente, perdía la voz.

Cabezota y presumido como era, me importaba un rábano, hasta que en Nápoles, interpretando a Mercadante, perdí completamente la voz... No me salía sonido ni por asomo... Resoplaba como una iguana con vegetaciones. El médico especialista del hospital diagnosticó "afonía grave" con proceso de formación de pólipos en las cuerdas vocales. Tuve que permenecer mudo cinco días, y la compañía tuvo que suspender todas las representaciones napolitanas. El incidente me convenció de que me tenía que convertir en un profesional, y en primer lugar aprendí a impostar una correcta emisión vocal. Actualmente puedo permitirme gritar, soltar falsetes sincopados, entretener al público durante horas, y rara vez me sucede que fuerce la voz , a menos que pille una bronquitis con faringitis incluida...

## *El timbre abdominal no natural en las mujeres*

¿La técnica para impostar la voz es análoga también para las aspirantes a actrices? Hay que aceptar la premisa de que las mujeres por naturaleza no poseen la así llamada voz abdominal. Mejor dicho, evitan por instinto utilizarla. Precisamente la naturaleza se preocupa de antemano de proteger al hipotético hijo que se instalará en el vientre. Presionando el plexo y tensando los músculos abdominales, se corre indefectiblemente el riesgo de ocasionar molestias al niño. Por eso la madre naturaleza ha situado más arriba el aparato vocal. Y esta es la razón principal de que las mujeres hablen preferentemente utilizando la cabeza o la máscara facial como resonadores en lugar del abdomen, como tienden a hacer los hombres. Los ejercicios para reactivar el plexo y restablecer su utilización deberán desarrollarse pues sin forzar, gradualmente, y lógicamente será difícil incorporar esta técnica.

Pero una vez que has aprendido a proyectar la voz y a tomar correctamente el aire, no has resuelto ni la tendencia a los tonillos ni el otro problema, aún más preocupante y duro de resolver, de las cadencias y la cantinela. A nosotros los italianos, a menudo se nos aplaude en el extranjero por el canto que sabemos expresar hablando, pero ellos, los extranjeros, no saben que en cuanto un italiano se pone a interpretar; es decir, esté abocado al artificio, resulta un auténtico desastre. Es de fanfarrones creer que tenemos una tendencia natural a la interpretación, que somos actores natos. Llegados a este punto, se impone una demostración práctica.

## *La cantinela y el énfasis.*

¿Quién quiere subirse al escenario? Venga, ánimo. Una pequeña audición. Os prometo que evitaré torturar al que lo haga. *(Nadie se mueve)* Venga, si queréis que os haga esta demostración, echadme una mano. Oh, muy bien: adelante. Sí, tú también *(Señala a un chico)* Pasadme aquella silla... eso es, también hay una para ti. *(Les indica que se sienten. Coge un texto de la mesa)* Es una recopilación de fábulas de Esopo. Te importa leer una al azar... Aquí está: *La rana y el buey.*

> CHICA *(lee)* Una rana chapoteaba en el estanque. Un buey se acercó a la orilla para abrevar: "Por Júpiter, qué animal tan poderoso –exclamó un pequeño topo desde el borde del estanque–. No he visto nunca uno tan grande, es, en verdad, el preferido de Júpiter". "¿A qué viene tanta sorpresa? –se burló la rana desdeñosa–. También yo estoy en posición de alcanzar semejantes diemensiones, basta con tomar una buena cantidad de aire..." Y, diciendo esto, comenzó a inflarse.

Stop, basta ya. No sé si te has dado cuenta pero se te ha escapado una ligera cantinela y, sobre todo, has inspirado a contratiempo. Aquí... En el pasaje "Por Júpiter, qué animal tan poderoso –exclamó un pequeño topo desde el borde del estanque–. No he visto nunca uno... etcétera". Has cogido aire tres veces y en cada una has cambiado de sonido y tonalidad... luego, has cantado sin justificación. No, al contrario, debes neutralizar el tono... uniformarlo, y para conseguirlo tienes que unir las tres frases en una única tirada. Solo así conseguirás entonar lo que digas. Una vez más se cree que para interpretar (o leer bien con efectivi-

dad) hay que dar coloratura, cadencias llamativas. No, para ser creíble hay que ser neutro, quitar toda modulación cantada o cantarina. Ahora tú. (*Le pasa el libro al chico).*

> CHICO (*Lee)* Un león había caído gravemente enfermo y sufría acurrucado en su cueva. Muchos animales fueron a hacerle una visita. Allí se encaminaron el asno y el buey... También la grulla y el ciervo. La zorra llegó ante el umbral de la gran cueva pero no se decidía a entrar. "¿Por qué te has quedado tan cohibida? ¿Qué te impide seguir adelante?", le gritó el león desde dentro de la gruta. "Sólo me preocupan –respondió con donaire la zorra– las huellas que han dejado en la tierra los visitantes que me han precedido. Puedo distinguir que son diferentes, de bastantes animales... Todas se encaminan a la entrada... Y continúan hacia el interior de tu cueva... Pero no veo que ninguna salga".

¡Perfecto! Porque tu manera de leer me permite desarrollar bien el ejercicio práctico. No penséis que soy un cínico asqueroso. Has leído con voz bien impostada, enhorabuena porque has demostrado poseer instinto fabulador una impostación natural inmejorable, también el acento es bueno. Pero a tu vez, cantabas y nos has colado dos o tres deslices considerables, además... por favor, no te sientas humillado... decía que, preocupado de no bajar el tono, has caído en un énfasis gratuito, especialmente en la frase: "Sólo me preocupan las huellas que han dejado en la tierra los visiantes que me han precedido. Puedo distinguir que son diferentes, de bastantes animales..." Y aquí te has empantanado...

## *Los profesores en tonillo y gimoteo*

Cargar el énfasis es un defecto que aprendemos directamente en la escuela: son la maestra y los profesores quienes nos acostumbran desde chavales a forzar y cantar.

Hace tiempo me invitaron a participar en un simposio de estudios sobre el teatro del siglo XVI. Uno tras otro, subían a la cátedra eximios profesores y en sus intervenciones, de vez en cuando, leían trozos sueltos de comedias y melodramas... sonetos y diálogos de Aretino, de Giordano Bruno, de Ruzante... Como para tirarse por los suelos víctima de una crisis de diarrea. Sí, porque nunca había oído tanta afectación y grandilocuencia como en aquellos docentes togados. Te esperas de gente tan seria una dicción sobria y escueta. Pues qué va: todos desbarran en cantinelas ripiosas y enfáticas.

Por no hablar de los directores. Es archiconocido que todos o casi todos anhelan subirse a un escenario y actuar... Y cuando por fin –aunque parientes y amigos cariñosos intenten disuadirles– lo consiguen, es un desastre irremediable. Sé de uno que hasta se aprovechó de la caída con fractura múltiple y hospitalización urgente de un amigo actor... Y ahora, por favor, nada de acertijos tipo "¿quién es quién?", no estamos en un concurso de la tele.

Pero eso no es nada comparado con los poetas. ¿Habéis oído recitar alguna vez a un poeta? ¿Quién ha escuchado a Montale declamando sus poesías? ¿O a Ungaretti, el peor de todos? ¡Dios! ¡Te salen gusanos como puños en la barriga! Se trabucan, nasalizan, sueltan falsetes imposibles... y jadean, con tonillos delirantes... les vibra la voz... y sorben como viejos actores de la época de Ermete Zacconi.

Entonces ¿cómo sortear todos estos obstáculos? En primer lugar, hay que aprender... me parece que ya lo he dicho, a interpretar las intenciones que subyacen en un texto, no las palabras. Aquí vuelve a salir la importancia de saber improvisar a partir de una réplica... Volvamos al ejercicio práctico...

Dario hace que la chica cuente la fábula que acaba de leer. El resultado no es plenamente satisfactorio: Ha evitado el énfasis pero la narración era plana, gris. Fo atribuye la culpa al italiano convencional, le dice ahora que cuente la historia en su dialecto original. Es un éxito... Dario comenta.

DARIO Estupendo, así como la has dicho es con mucho más hermosa que el original traducido... di la verdad, ya sabías que te iba a pedir que tradujeras esta fábula al veneciano y te la has preparado de antemano... seguro que has pedido a Tomizza en persona que te ayude. Y además todos habéis podido apreciar el ritmo, la sequedad de la elocución... Caray, evitar el soniquete hablando en veneciano... tiene bemoles. ¡Bravo!.

## *¡Interpreta como comes! Elogio del dialecto*

La gran ventaja de esta última exhibición radica en que la chica ha podido expresarse en dialecto. El dialecto no se aprende en el colegio, no hay maestra ni profesor que te enseñe los tonillos... No se lee casi nunca. Las cadencias y las respiraciones, las palabras, las construcciones gramaticales son genuinas, no hay nada construido. A menudo yo uso este método: cuando monto un espectáculo y me topo

con actores que desafinan y cantan con sonidos artificiales, les invito a decir el texto que tienen que interpretar primero con sus propias palabras y luego traducido a su dialecto original. Los entreno en pensar la estructura de las frases, los ritmos, en su propia lengua materna. Y os aseguro que funciona al instante, porque por supuesto se liberan de todos esos manierismos fonéticos falsos que han aprendido, sea imitando a determinados actores famosos, sea en academias imitando a maestros imitamonos.

Ahí va un consejo útil de verdad, seguro que los aspirantes a actores me lo agradecerán: al aprender un texto, traducido primero a vuestras propias palabras y luego a vuestro dialecto, si tenéis alguno. Es muy triste para un actor no tener un dialecto que discurra por debajo a la hora de interpretar. He conocido actores que carecían de él: soltaban las réplicas proyectando fonemas planos, asépticos y sin musicalidad alguna en tonos y cadencias. Yo mismo, cuando escribo un texto, me encuentro a menudo atascado en una frase o diálogo y entonces no hago otra cosa que pensar el conjunto en mi dialecto de origen y luego lo vuelvo a traducir al italiano. Pero no he inventado nada nuevo. El primero que se preocupó en construir a través del dialecto fue, sin duda, Dante: a parte de que, al transformar el vulgar, inventó una lengua de nueva... ¡Y menuda lengua! Para conseguirla hizo una investigación de órdago recogiendo en *De vulgari eloquentia*, expresiones, términos, formas idiomáticas de toda Italia y sus alrededores, Provenza incluida.

Otro que se inventó una lengua propia es Alessandro Manzoni. Pocos saben que el autor de *Los novios* sólo hablaba italiano en raras ocasiones. Normalmente se expresaba en dialecto, como toda la aristocracia milanesa de la época, por otra parte. En casa hablaba con frecuencia en

francés y en francés redactaba su correspondencia. Y es evidente que, cuando escribía cuentos y novelas, estructuraba el lenguaje partiendo de su lengua materna, es decir, del dialecto milanés. He intentado traducir al dialecto lombardo fragmentos enteros de *Los novios*, y todo se mantiene en pie perfectamente; mejor dicho, os aseguro que, si Manzoni hubiera escrito directamente en milanés como pensaba, hoy sería un novelista universal... en lugar de encontrarse relegado al restringido ámbito de nuestro país.

Y, para terminar, está Pirandello, el escritor de teatro más grande de este último siglo. Es otro que escribe pensando siempre en su dialecto. Del siciliano son los ritmos, la estructura gramatical, la composición idiomática, por no hablar del marco general de la narración escénica, el clima de conflictos de sus personajes, la paradoja trágica y grotesca al tiempo, todo nace del léxico y de la cultura popular siciliana. ¡Así que si no tenéis un dialecto, buscaos uno!

## *Espacio y sonoridad*

Ahora quisiera volver al tema de la voz-sonido, y hablar de la vocalización en relación con el espacio y de la proyección a través de medios técnicos, como micrófonos y amplificadores.

La proyección técnica de la voz es un problema que ya en la Comune comprendimos que teníamos que resolver hace una quincena de años, cuando empezamos a actuar en espacios enormes sin acústica y, lo que es peor, con problemas terribles de eco y resonancia. Eran salones de actos de casas del pueblo, salas de baile cubiertas de la Romaña y de la Emilia, boleras techadas, hangares de fábricas y, sobre

todo, polideportivos e iglesias desconsagradas. Actuar en semejantes lugares con voz natural era completamente impensable. Antes de que nosotros lo intentásemos, nadie había montado nunca un espectáculo en un espacio como el palacio de deportes de Turín: 320 metros de diámetro; o como el de Bolonia: 230 metros, ámbitos con un aforo de diez mil a treinta mil personas.

Hasta algunos años antes, en el teatro oficial, estábamos acostumbrados a trabajar en escenarios que presentaban una extensión máxima de 12-13 metros, con una media de 9-10. Así que, en los palacios de deportes, además del problema de la acústica, había que resolver el de los espacios visuales. ¿Cómo trasladar la escena original a una dimensión tan extensa? En el polideportivo de Turín, para que el escenario tuviera sentido en un espacio tan poco corriente, había que ampliarlo al menos 30 metros. Conseguimos que los vigilantes del polideportivo nos prestaran 30 practicables que añadir a los que ya teníamos.

Habíamos colocado los muebles, el frigorífico, la lavadora y las diferentes estructuras como ventanas, puertas, escalones, etcétera, en fila india como en una feria de artesanía. El escenario parecía un bajorrelieve aplastado, sin profundidad. Y en consecuencia, nosotros también debíamos interpretar en línea horizontal. Al principio parecíamos dementes convulsos que no paraban de deplazarse de un lado a otro del escenario, preocupados como estábamos por abarcar aquel espacio inmenso. Luego, por fin, encontramos la medida justa. También había un problema de gestualidad. Había que encontrar una relación mínima con un espacio mayor. Por tanto, gestos menos precipitados y más amplios. No servía jugar con la mirada, acentuar el gesto facial ni de ojos, más pequeño. A 30 o 40 metros de distancia sólo era perceptible un gesto en el que participara

todo el cuerpo, apoyado por una voz debidamente amplificada. Y ahí te quiero ver.

## *Voz amplificada de rock*

Hoy día utilizamos el Sennheiser, un aparato extraordinario que reproduce incluso los tonos más sutiles y un timbre más próximo al real. Por aquel entonces, en la época de los palacios de deporte, utilizábamos los Bynson, los primeros radiomicrófonos, que aún tenían muy poca potencia. Para colmo, sólo teníamos dos, así que la mayoría actuábamos con un micrófono de cable atado al cuello y tirando de un extremo y otro por el escenario: de vez en cuando nos enredábamos con riesgo de estrangularnos. Hoy día, la utilización del Sennheiser y otros aparatos más sofisticados nos ha demostrado que es absurdo interpretar de viva voz. Pero cuidado, cuando se lleva un micrófono al cuello, hay que utilizar una técnica totalmente especial, tanto en la emisión de los tonos graves como en la de los agudos. Un falsete con micrófono impone una técnica de emisión completamente diferente. Los cantantes de rock no saben ni les interesa aprender a impostar para cantar de viva voz: les quitas la amplificación y son hombres muertos. Su manera de cantar ha mejorado, pero también gracias a los medios técnicos. Por suerte, me veo obligado con frecuencia a utilizar de nuevo la voz natural y así no pierdo práctica. Pero es verdad que, como insista demasiado en utilizar sólo el micrófono, yo también puedo convertirme en un intérprete de rock.

Hay que admitir que con estos aparatos altamente sofisticados se consiguen tonos y sonidos increíbles, de alcance

y profundidad impensables con la voz natural. Todavía existen nostálgicos apasionados de la vocalización natural a toda costa, los que dicen que la amplificación técnica ha matado al auténtico teatro. Me vienen a la memoria esos chiflados que van en monopatín por la autopista gritando: ¡esto sí que es velocidad!

## *Los actores del Volksbühne.*

Ahora quisiera sacar a colación, siempre a propósito de los actores, a Claudio Meldolesi, que en Argentina me preguntó sobre un tema específico. Este fue el diálogo que mantuvimos:

MELDOLESI Creo que es interesante que nos hables de los montajes de tus textos en el extranjero. Müller, el autor extranjero que tú conoces bien...

DARIO ¿De qué Müller hablas, perdona?

MELDOLESI De Heiner, el que escribió *Filoctetes*.

DARIO Ah, sí, el texto que Mauri puso en escena, una espléndida comedia... Mejor dicho, tragedia...

MELDOLESI Me dijo que te conoce...

DARIO Sí, nos conocimos en Berlín en el estreno de una pieza satírica suya sobre un conflicto laboral en una fábrica de Alemania del Este en el Volksbühne, también del Este. Una comedia que la censura le había prohibido no sé durante cuantos años.

MELDOLESI Bien, Heiner me contó una anécdota que te incumbe.

DARIO ¿Ah sí, cuál?

MELDOLESI La del acto de provocación en una fun-

ción de tu *¡Aquí no paga nadie!*.

DARIO Sí, sí, ya me acuerdo, también me la contó a mí... Sigue, sigue, que es divertida.

MELDOLESI Pues bien, me decía que se encontraba hace dos años en el Teatro Volksbühne, pero el de Berlín Oeste, la noche en que se representaba por quincuagésima vez esta comedia tuya. En cierto momento se presentaron unos jóvenes, unos treinta, que pretendían entrar gratis... ya que en el cartel decía que no se pagaba. Hay que decir primero que el Volksbühne de Berlín Oeste, aunque el nombre signifique "Teatro del Pueblo", ya no tiene nada de popular... Así que los acomodadores llamaron enseguida al director, quien les trató de explicar que ése era el título, un título paradójico... Los jóvenes, muy ingeniosos, haciendo gala de un pragmatismo realmente prusiano, esgrimían en las narices del director, respaldado por todos los acomodadores, la octavilla de propaganda del espectáculo y gritaban: "Si de verdad era una paradoja, haberlo dicho claramente... en el cartel: "¡Aquí no paga nadie es una broma, ya lo creo que se paga!" ¿Nos hacen recorrer más de cien kilómetros para llegar hasta aquí y luego pretenden pegarnos el timo? Van a reembolsarnos ahora mismo el importe del viaje, el alojamiento y el precio de dos comidas por cabeza porque llevamos en danza todo el día. ¡Somos treinta, así que ustedes verán!

DARIO ¡Ja, ja! ¡Al director por poco le da un síncope!

MELDOLESI Lo bueno es que intervino la policía... ¿Y sabes que fue lo más grotesco? Que al principio la policía estaba perpleja, luego, gracias a que los jóvenes interpretaban estupendamente su papel de desheredados timados, dio la razón a los treinta chicos.

DARIO Sí pero la cosa no terminó ahí, tuvo su secuela cómica: los actores oyeron vocear en la sala, se informaron... y cuando se enteraron de la razón de

tanto alboroto, uno de ellos, el cabeza de los socios (era una cooperativa de actores), se adelantó al proscenio y advirtió que si no sacaban de la sala a los provocadores, se negarían a trabajar.

MELDOLESI Exactamente... Se armó la de dios es cristo... Parte del público silbaba a los actores, otra parte gritaba contra los chicos que habían montado el lío. La policía no sabía con qué carta quedarse, de qué parte ponerse. Al final, no sé cómo terminó todo...

DARIO Me parece que se vieron obligados a suspender el espectáculo. Esto habla por sí solo del tipo de relación que estos actores (que, encima, formaban parte de una cooperativa) habían establecido con el público y el texto que interpretaban. Imagino que no todos estaban al corriente del tema principal de esta comedia. Trata de la solidaridad entre gente oprimida por la explotación, de la lucha contra la subida arbitraria de precios, contra el egoísmo y la torpeza. Estos actores inmediatamente se delataron como lo que eran: un grupo de oportunistas... y sanseacabó. Habían elegido la comedia sólo porque garantizaba el éxito. La gente acudía, se divertía por el engranaje cómico y se identificaba con los temas que proponía. Ahora bien, estos hipócritas inútiles del Volksbühne metieron la pata como gilipollas. Tampoco hay que ser muy listo: ¿estás interpretando un espectáculo cómico de provocación y acabas por caer en la provocación? ¿Que te costaba hacer unas risas? A treinta chicos que llegan con la intención clarísima, sin disimulos, de entrar por la cara, lo mínimo que se puede hacer es darles cuerda, ganártelos, y jugar a la contra. ¡Sigue la broma y haz unas risas! Pues no, estos huevones se encaraman al púlpito a vocear el ultimatum: "¡Fuera los subersivos o no trabajamos!". Tengo que decir que por desgracia, me enteré demasiado tarde de su comportamiento, ya había terminado la temporada, si no, os aseguro que habría intervenido quitándoles

Pero no son ellos los únicos que interpretan un texto pasando del mensaje que lanzan cada noche. No quiero decir que todo actor tenga que identificarse con el autor y su ideología, pero se precisa un mínimo de coherencia y credibilidad. Así, en cambio, ocurre que actores incluso de gran talento interpretan un texto reaccionario el miércoles, otro oportunista el jueves, otro revolucionario progresista el viernes, y el sábado variedades. Lo importante es tener un buen papel, que el texto funcione y el público abarrote los teatros... ¡El arte está por encima de la ideología!.

Por desgracia, a menudo veo textos míos y de Franca puestos en escena sólo porque hacen buena taquilla. Los directores, los productores y los actores principales ni siquiera te vienen a decir: "oye, los monto sólo porque funcionan y son divertidos, el mensaje ideológico-moral que nos metes a mí me importa un rábano". No, según ellos, les interesa sólo el mensaje, el aspecto político. Y es entonces cuando me tocan las narices. Por desgracia, en cuanto una compañía estrena, cómo puedes asumir la responsabilidad de poner de patitas en la calle a todos los actores y técnicos... por no hablar de las leyes de derechos de autor, que tienen artículos interminables.

## *Los italianos de las comedias nacen con bigote*

Por suerte no es siempre así. Hay compañías que son una joya, como la del Berliner Ensemble, o como el grupo de Richard Gavin que montó el *Anarquista* en Londres, o la cooperativa dirigida por Échantillon en Francia o el Mime

Group de San Francisco, que, aunque con estilizaciones que no me acaban de convencer, han montado nuestros espectáculos con gran limpieza y estilo. Y es gente bastante coherente con lo que hace.

El defecto mayor que observo a menudo en los montajes de gran parte de nuestros textos producidos en el extranjero tiene que ver con el exceso de color. Casi todos tienden a recargar de efectos, a saturar de *gags* gratuitos y pegotes, sin darse cuenta de que en estos textos, donde el engranaje de la situación es ya cómico de por sí, basta lo mínimo para lograr entretenimiento. Es más, casi nunca dicen las réplicas con sobriedad, ni un mínimo de contención distanciamiento. Y, como de costumbre, se les puede aplicar el lema de Jouvet: *"Ils jouent toutes les répliques"*. Además, con frecuencia se embadurnan la cara con maquillajes expresionistas que varían según la moda vigente, no aciertan ni una... hacen *"grimaces"* y ensucian comentando todas las réplicas. No consigo entender cómo tienen éxito a pesar de todo. Tal vez haya en nuestros textos algo milagroso de lo que ni siquiera nosotros somos conscientes.

La verdad, debo admitir que a menudo el público extranjero se lo traga todo. En cambio, el italiano es el más exigente de todos con los que me he topado, y eso que ya sólo me falta actuar ante los indios de Bangladesh y los aborígenes de la Tierra del Fuego. Debo añadir que, tal vez, sin caer en un chovinismo gratuito, nuestros actores son con mucho los mejores, los más sensibles y espabilados que hay en el mercado... Por desgracia, salvo excepciones, son una panda de chapuzas, pero esto es harina de otro costal.

Cuando la gente de teatro, en Europa o en América, lleva a escena obras de autores italianos –y esto también es aplicable a Pirandello– no pueden evitar que en el vestuario haya dos o tres personajes que calzan zapatos amarillos

–mejor dicho, blancos y negros– y llevan el pelo negrísimo, con brillantina y patillas hasta las mandíbulas (están convencidos de que los niños en Italia nacen ya con bigotes y patillas). Además, según ellos, un buen personaje a la italiana mueve compulsivamente manos y brazos al hablar como un malabarista de la pizza. Me he dado cuenta de que, cuando luego nos ven actuar a Franca o a mí, se quedan pasmados y se sorprenden de que no mariposeemos con manos y pies, no hagamos guiños con los ojos y sobre todo de que hablemos en escena con tonos nada efectistas, más bien contenidos. Imagino lo que experimentarían al ver actuar a Edoardo di Filippo en *Sábado, domingo, lunes*, inmóvil al fondo del escenario, siguiendo sólo con la mirada cómo los demás actores evolucionaban convulsos por la casa. Bastaba su presencia en penumbra para captar la atención del público. Y cuando se acercaba al proscenio, hablando bajo y acompañándose con dos o tres gestos apenas esbozados, sentías que todo el patio de butacas contenía la respiración. No había nada de descriptivo en sus gestos ni en su voz, nada de naturalista, todo estaba construido con extraordinaria síntesis y economía... y te dejaba clavado en la butaca.

## *Improvisando con réplicas y situaciones.*

Examinemos en la práctica directa la técnica de la improvisación utilizando gestos de mimo, diálogos y también objetos. Para plantear correctamente una historia que improvisar a partir de un arranque es bueno indicar de antemano el argumento que se quiere desarrollar, luego el espacio escénico en el que se supone que se desarrolla la acción dramática o cómica, después (fundamental) establecer

la situación y sus claves.

Ejemplo: escojamos como lugar o espacio escénico un compartimento de tren, decidamos si es de primera o segunda clase... o un compartimento de literas o de cochecama... No, segunda clase está bien. Personajes: un chico, una chica y el revisor. Establezcamos que la chica se encuentra ya sentada en el compartimento y está leyendo. Entra el chico y trata de entablar conversación, situación del todo normal. Y, por atenerse siempre a la normalidad, la chica, al menos al principio, mostrará cierta reserva. Pero pasemos enseguida al ejercicio práctico.

> Dario hace subir al escenario a dos chicos y a una chica. Dispone dos filas de asientos, una frente a otra, que representan el compartimento en forma de V abierta hacia el público. La chica está sentada en el compartimento, el chico está a punto de entrar.

¡Adelante! (*El chico se precipita en el espacio acotado y hace ademán de entrar en el compartimento)* ¡*Stop*! (*Dario detiene la acción).* ¡Un momento, no puedes llegar con esa precipitación... eres una apisonadora! Antes que nada, se supone que aquí hay una puerta y que es más que probable que esté cerrada, así que tendrás que mimar que la corres, delimitando el espacio para el público. Entonces, quién hay en el pasillo... recórrelo... (*El chico lo hace)* entra. Eso es, muy bien, corre la puerta... Un segundo, antes echa un vistazo dentro... El público debe intuir que estás buscando un compartimento con alguien dentro, mejor si es mujer, con quien pasar agradablemente el tiempo... Entonces llegas, te pasas medio metro de la puerta, te paras, echas un vistazo, vuelves sobre tus pasos... corres la puerta... Y aquí debes decidir qué carácter vas a dar al personaje: ¿Es tímido? ¿Es descarado? ¿Es un profesional del ligue? ¿Alguien que utiliza la vieja técnica de tanteo "le molesta si fumo"? ¿O un es-

pabilado con golpes de ingenio? ¿Estás listo? ¡Venga!

El chico recorre el pasillo imaginario, se detiene, echa un vistazo, hace ademán de deslizar la portezuela corrediza, amaga un saludo, entra, mima que deposita la maleta en el portaequipajes.

CHICA Perdone ¿Le importa cerrar?

DARIO ¡Muy bien! Muy atinado. Él ha olvidado volver a correr la puerta, no por mala educación sino porque se le ha ido completamente de la cabeza. Y la chica ha hecho bien en aprovecharlo y aclarárselo al público, situando el olvido en la normalidad. Sigamos. Por favor, repite tu réplica.

CHICA Perdone ¿Le importa cerrar la puerta?

CHICO Oh, no, lo siento *(Lo hace)* Pero es que tenía las manos ocupadas con el equipaje.

DARIO ¡Muy bien! Buena parada.

El chico se sienta frente a la chica. La mira de reojo y luego vuelve el rostro hacia la ventanilla imaginaria. A su vez, la chica mira de reojo al chico.

CHICO Hace mucho calor ¿Perdone, le molesta si bajo la ventanilla? *(Hace ademán de levantarse)*

CHICA Sí, lo siento, estoy resfriada... Y me daría el aire en la cara.

## *Encontrar la clave y el punto de inflexión*

DARIO ¡Caray, menudo par de cursis tan bien avenidos! Bien, pero ahora busquemos la situación...

hasta ahora habéis esbozado el talante de los personajes, que es divertido. Cojámoslo una réplica más atrás..y concentraos en inventar una estrategia, un hallazgo que haga despegar la historia *(Da una señal a la chica para que vuelva a empezar)*

CHICA Lo siento pero estoy bien aquí... si quiere abrir la ventanilla hay más compartimentos vacíos por allí *(Se sumerge en la lectura).*

CHICO ¿Por qué se ha parado? ¿Ha visto? El tren se ha parado *(La chica no contesta)* Hay gente en los andenes... son policías con perros... Tal vez busquen a alguien *(La chica apenas echa un vistazo. Dario hace un gesto para que continúen con esa estrategia que funciona)* ¿No habrán encontrado una bomba?

CHICA ¿Una bomba? *(Se pone en pie preocupada y mira por la ventana)* Un despliegue policial así... Tal vez buscan terroristas... Perdone, no será usted por casualidad de esos?

CHICO ¿Cómo? ¿Qué se le ha venido a la cabeza? ¿Yo un terrorista? Soy licenciado en el conservatorio, violonchelo... Y estoy siguiendo un curso de perfeccionamiento en viola d'amore... Por si le interesa.

Dario deja escapar un aplauso y se acerca al chico. Le hace gestos y sugerencias al oído.

CHICA Sólo era una pregunta, no se enfade...

CHICO No se enfade... ¡lo que me faltaba! Por ahí se empieza: estás en un tren, tratas de entablar conversación con una chica guapa, ella empieza a sospechar, te denuncia por terrorista y terminas en el trullo a la espera de que te juzguen por nueve años. ¡Y adiós curso de perfeccionamiento en viola d'amore!... Cinco años estudiando el violonchelo para nada.

CHICA Pero no la tome conmigo... Es que ha entrado

con un aire tan circunspecto...

CHICO ¿Circunspecto yo?

CHICA Y con esa maleta tan rara.

CHICO Y tan rara... como que es la funda de mi violonchelo ¿Nunca ha visto usted un violonchelo?

DARIO ¡Muy bien! ¡Caray, sois dos auténticos profesionales! Seguid así... Ahora tenéis que decidir... o el tren vuelve a ponerse en marcha y ha sido una falsa alarma... o veis por la ventanilla que se llevan a uno esposado. Pero sólo un breve comentario o nos salimos de la clave ...En cualquier caso, haced lo que os parezca, no quiero condicionaros... Es vuestro turno...

CHICA ¡Lo han cogido! (*Mima que baja la ventanilla)*

CHICO ¿Quién?

CHICA ¡Alguien no sé... ahí está!

CHICO ¿Lleva turbante? Será un árabe.

CHICA No sólo lleva la cabeza vendada... y está herido..¿no ve? Lo llevan en una ambulancia.

CHICO ¡Esposado... en la ambulancia!

CHICA ¡Marco! ¡Oh, Dios mío! (*Hace ademán de llamar por la ventanilla, luego se interrumpe)*

CHICO ¿Lo conoce?

CHICA No, de pronto, me había parecido... Pero no es él.

DARIO Perfecto... es una situación genial, puede desarrollarse de un montón de maneras... os está saliendo fenomenal... seguid. Entonces ella se recupera... le parece conocerle. (*Al chico)* Tú no debes dejar escapar la situación... Mantenla (*A la chica)* Retómalo en la última réplica.

CHICA No sé, me había parecido que lo conocía... pero no era él.

CHICO ¿Y entonces por qué se ha puesto tan pálida?

CHICA ¿Pálida yo? ¿Qué está diciendo?

CHICO Sí, pálida... ¿Se encuentra mal? ¡Mire cómo tiembla! ¿Puedo hacer algo? (*La toma por los hombros)* ¡Cálmese! Relájese, apóyese en mi hombro.

CHICA (*Apartándose)* ¡Déjeme, por favor... no se aproveche!

DARIO (*A la chica)* Ánimo, no te pares. Mira intensamente de reojo otra vez por la ventanilla (*se vuelve al chico)* Y tú continúa en la clave de la sospecha.

CHICO (*Finge a su vez mirar por la ventanilla)* Ese joven herido ha mirado hacia aquí, todavía sigue dirigiendo la mirada hasta esta parte... La ha tomado con usted. Evidentemente la ha reconocido.

CHICA (*Se retira)* ¿A mí? Imposible... no lo he visto nunca, tal vez me parezca a alguien que él...

DARIO No, no, paraos en la réplica: "Es imposible". ¡*Stop*! Si no la justificación queda demasiado al descubierto... y falsea el juego. Además el chico en este momento debe cambiar de tema... Hay que dejar la situación de la sospecha en suspenso, de modo que la amenaza de una trampa planee sobre vuestras cabezas. Mejor dicho, hagamos una cosa. Rompamos la acción con la entrada del revisor. Por favor, entra tú. (*El chico segundo se apresura a entrar).* Espera, es mejor que te presten una bolsa... posiblemente con correa en bandolera (*Le pasan una)* Eso es, esa servirá. Retomémoslo siempre desde un instante antes. ¡No lo he visto nunca!

CHICA *(Repite)* No lo he visto nunca. Anda, el cochecama se va... (*Vuelve a levantar a ventanilla)* El tren vuelve a ponerse en marcha.

CHICO SEGUNDO (*Entra mimando que corre la puerta)* Buenos días. billetes, por favor... ¿ya están?

CHICO Sí, ya están.

CHICO SEGUNDO No importa, me gustaría verlos de todos modos, si no les molesta.

CHICA (*Busca en la bolsa)* Perdone, lo tenía... estoy segura de que lo puse aquí...

CHICO Tranquila, no se ponga nerviosa, señorita.

CHICO SEGUNDO ¡Eso me corresponde a mí decirlo... si lo digo! ¿Quiere enseñarme el suyo mientras tanto?

CHICO Por supuesto (*Se acerca a la chica y mete las manos en su bolsa)* Yo la ayudo... Déjeme a mí... tengo una experiencia enorme con las bolsas.

CHICA ¿Pero qué hace? ¡Quite esas zarpas de ahí!

CHICO Sólo quería ayudarla, está tan nerviosa... (*Al revisor)* Sabe, es por culpa del tipo de la venda en la cabeza que han detenido... A propósito ¿quién era?

CHICO SEGUNDO Creo que un terrorista. Lo hirieron los policías cuando trataba de poner una bomba...

DARIO No, no puedes ser tan explícito... No es creíble Y, además, cuidado, si sigues en esa dirección corres el riesgo de echar a perder toda la historia, te cargas la situación. En mi opinión deberías concentrarte sólo en tu oficio de revisor y ser muy lacónico en lo referente al terrorista... "Pues, no sé..." Volvamos atrás, a la réplica anterior.

CHICO ¿Quién era el de la venda?

CHICO SEGUNDO No lo sé... Los billetes, tenga la bondad.

CHICO ¿Que no lo sabe? Detienen a uno, le abren la cabeza y usted no lo sabe... A lo mejor era un criminal, un asesino.

DARIO Tu turno (*Señala a la chica)* En este preciso instante debes intervenir, debes dejar escapar una expresión de defensa del tipo: "¡No, no era un criminal!"

CHICA ¡No, no era un criminal!

CHICO SEGUNDO ¿Y usted qué sabe?

CHICO Bueno... Ella lo sabe porque lo conoce, se llama Marco.

CHICO SEGUNDO Sí, es cierto, Marco Ramberti... ¿Lo conoce de verdad?

Dario apunta, poniéndose detrás de ambos alternativamente.

CHICA No, no lo conozco... Me había parecido... Pero...

CHICO ¿Cómo que no lo conoce? Nada más verlo se le ha ido el color. Además él la miraba... justo como un... cómo decir... para mí que estaba enamorado.

CHICA Por qué no se mete en sus asuntos...

CHICO SEGUNDO Ah, no, no son sólo sus asuntos sino de todos... Soy funcionario público, sabe. Sus documentos, tenga la bondad... o...

DARIO *(Le sopla al oído)* Debes llamar a la policía.

CHICO SEGUNDO Mejor dicho, hágame un favor *(Al chico primero)* Reténgala aquí, no la deje escapar... voy a avisar a la policía *(El revisor se va)*.

CHICA Se lo ruego, no me hunda.

CHICO Oiga, déjese de fingir conmigo. Dígame la verdad y le juro que trataré de ayudarla.

CHICA Pues sí... Lo conozco... Soy una terrorista...

DARIO No, no, por Dios, la situación hay que desarrollarla, no hundirla. Una revelación de cierre de este tipo corre el riesgo de banalizarla... de malbaratarla. Tienes que negar pero sólo en parte, para ser creíble... lo conoces pero tú no tienes nada que ver...

Volvedlo a coger siempre desde la réplica anterior. ¡Venga! (*Señala a la chica)*

CHICA Pues sí, lo conozco... Ha sido mi novio hasta hace unos años, luego no he sabido nada más de él... se lo juro... es la verdad... no tengo ni idea de lo que ha estado tramando... ayúdeme. Ellos no me creerán. Me retendrán en el trullo a la espera de juicio hasta no se sabe cúando...

CHICO La creo... ¿Pero qué quiere hacer?... ¿A dónde va a escapar? Además, se arriesga a que le peguen un tiro... Lo único sería tirar del freno de emergencia y largarse campo a través.

CHICA ¡Sí, se lo ruego, pare el tren! Luego yo me bajo por la ventanilla...

CHICO Está bien... agárrese fuerte que tiro (*Mima que baja la palanca del freno).*

DARIO ¡Adelante! Mimad la sacudida... Y como consecuencia vais a parar uno en brazos de otro: ¡escena de amor! Los de la sala imitad el rechinar del frenazo gritando en falsete y pateando fuerte. ¡Vamos, acción! (*Gritos más bien desafinados y gran estruendo. Los dos chicos miman que se sienten zarandeados aun lado y a otro pero por exceso de realismo e impulso llegan a golpearse uno a otro la cabeza: terminan abrazados).* Ánimo, no es nada. Un beso de despedida, así, para dar las gracias. (*Lo hacen tímidamente)* Ánimo, acción... ayúdala a bajar por la ventanilla (*El chico aúpa a la chica y mima que le ayuda a bajar)* ¡Sólo que habéis olvidado bajar el cristal de la ventanilla, es la fuerza del amor! Pero no tiene importancia.

CHICO ¡Deja... ya estás, ánimo, huye!

CHICA ¡Adiós!... ¡Gracias!

Dario llama a otros dos chicos y les confía el papel de policías. Entran en el compartimento, ven al chico acusado de haber dejado escapar a la terrorista a la que intentan disparar por la ventana. Para impedirlo, el muchacho confiesa que él es el cómplice de "Marco" en el atraco. El botín está en la funda del violonchelo.

El primer policía se sube a una silla y mima que tira hacia abajo de la funda.

DARIO ¡Alto ahí!... en este momento hay que dar otro giro a la situación, podemos hacer que vuelva a entrar la chica salvada por el chico del que ya está perdidamente enamorada... En este caso debería aparecer apuntando con una ametralladora en plan Rambo... Con tres cargadores en bandolera, una cinta roja en el pelo y un cuchillo entre los dientes... Pero nos meteríamos de lleno en la parodia burda y estaríamos en otra clave... Otra solución, ánimo (*Se acerca a los tres y les habla en voz baja; murmullo de desaprobación por parte del público)* Perdonad, pero estamos tramando una sorpresa... Veamos si funciona... (*Retoma con gestos y sugerencias las indicaciones sin que los espectadores puedan oírle)* Eso es ¿De acuerdo?... Intentémoslo así... Desde la última réplica.

CHICO La pasta está ahí, en el violonchelo.

El primer policía sigue en la silla y mima que tira hacia abajo de la funda.

SEGUNDO POLICÍA ¿Qué es ese tic-tac tan raro? No será una bomba...

PRIMER POLICÍA ¿Una bomba de relojería?...

CHICO (*Se ha acurrucado en el suelo y trata de meterse bajo las sillas agarrándose la cabeza con las manos como si espe-*

*cara una explosión)* Ya estamos... ¡Por Dios, tíradla! ¡Tíradla por la ventana! (*Dario hace signos y apuntes, el segundo policía hace ademán de coger la funda y lanzarla por la ventanilla)* ¡Sí, tírala, rápido! ¡Antes de que explote!

CHICO SEGUNDO Quietos, es un truco: vais a tirar la funda con la pasta... la chica estará escondida por aquí cerca, recogerá la funda, desactivará la bomba... Y además vosotros, sin el cuerpo del delito... ¿cómo vais a pillarlo?

PRIMER POLICÍA (*Al chico)* Adelante, abre y desactiva...

Le apuntan con las pistolas.

Amenazado por los policías, el chico abre la funda, tira fajos de billetes de banco que los policías atrapan al vuelo. Lanza también la bomba, improvisando así un número de malabarista. Los policías, aterrados se tiran por la ventanilla. El chico los saluda desde la ventanilla del tren en marcha.

## *El enfoque a la inversa*

Dario hace subir a una decena de chicos y chicas al escenario. De nuevo, una chica se sienta en el compartimento imaginario. Saca de la bolsa una labor y se pone a hacer punto. Entra un chico, se nota que es muy tímido, o que no tiene ganas de comunicar ya que se sienta en la esquina opuesta y se esconde del todo tras un periódico desplegado. La chica se pone nerviosa, cambia de lugar, baja la ventanilla, la vuelve a cerrar. El chico apenas la mira. La chica solloza mientras hace la labor. El chico baja el periódico. La chica vuelve la cara aplastándola contra el ángulo de la pared y la ventanilla. El chico se levanta y se le acerca.

La chica se vuelve, el chico apoya una mano sobre su hombro. La chica se echa en sus brazos y, siempre sollozando, lo cubre de besos y caricias. Dario interviene haciendo observar que, con este hallazgo un tanto paradójico, la situación se cierra. Al contrario, hay que dejarla abierta. La acción se retoma con la muchacha que, con más gracia, abraza al joven, pero luego se aparta e incluso se coloca en la esquina opuesta. Sigue sollozando. El chico vuelve a acercarse, ella se pone de pie en la silla y esgrime una aguja de labor como si fuera una espada. Entra el revisor. Es una mujer. Agarra al joven por el pescuezo y lo abofetea. El chico intenta explicar lo sucedido a la revisora, que no le cree. Dario le hace sugerencias al oído. Interviene la chica que excusa en parte al chico. La revisora está convencida de que la chica miente por temor a verse implicada en un posible escándalo. La chica insiste y cuenta a toda prisa cómo se han desarrollado los hechos, arrastrando a una especie de pantomima repetitiva al chico, que termina otra vez en brazos de la chica que lo besa. La revisora interviene obligando a los dos a separarse. Los dos hacen frente común y se abrazan y se acarician. La revisora estalla en lágrimas y va a sollozar a una esquina del compartimento. Los dos, perplejos, le preguntan qué le ha dado. La mujer revisor estalla en un llanto incontenible. La chica se le acerca y la ciñe por los hombros. La chica hace una señal al chico para que salga, las deje solas. La revisora cuenta que está desesperada por culpa de un desengaño amoroso. Un colega suyo le ha dejado plantada hace media hora. La actitud cariñosa entre los dos le ha desencadenado la crisis. Vuelve el chico acompañado de otro joven con las trazas del colega de la mujer. Es el hombre de la pareja rota. El joven colega agrede a la mujer. Se intuye que el drama entre ambos ha estallado por una cuestión de celos. Él acusa a su

ex-amante de montárselo con el jefe de estación de Viterbo. Ella lo niega y lo insulta. Él le suelta un bofetón, pero luego la abraza pidiendo perdón y estallando en lágrimas a su vez. Todos lloran.

DARIO (*Se dirige al público)* ¿Habéis observado un hecho excepcional? Todos interpretan sin cantinelas, toman aire en los momentos adecuados. Tal vez, no impostan la voz con suficiente limpieza y nitidez... De hecho, me ha parecido que alguien del público se quejaba de falta de claridad en las réplicas. Pero en líneas generales, la sensación que habéis causado es de una escucha agradable. Desde luego, no habrá grandes invenciones vocales, ni gestuales. Digamos que como resultado es un tanto naturalista... Pero este es un problema que hay que solucionar en una segunda etapa. Ya es excepcional haber conseguido evitar el tono quejumbroso del aprendiz corriente... y también de muchos profesionales.

## *La improvisación en el Berliner.*

Bertolt Brecht también solía utilizar este mismo método. En el Berliner he tenido la posibilidad de escuchar las grabaciones de algunas improvisaciones muy parecidas a las nuestras, aunque en otras claves, que Brecht hacía realizar a sus actores durante los ensayos para liberarlos, depurarlos, del peso de la rutina, de la ampulosidad retórica y falsa en la que los actores alemanes parecen caer más fácilmente que nosotros.

Otra recurso al que a menudo Brecht echaba mano: era el de obligar a sus actores a una larga carrera en el gran patio de detrás del escenario del Berliner, para que después actuaran con poco aliento, resoplando, para que se vieran

obligados a achatar al máximo su tonalidad.

## *Training y calentamiento*

Método que, si aplicado a gran parte de nuestros actores, les llevaría a despedirse en masa. Y es un grave error, ya que el así llamado *training* preparatorio es beneficioso para el rendimiento del espectáculo. Hay que admitir que nosotros los italianos siempre tenemos problemas de tiempo para practicar este ejercicio, sobre todo esos actores y actrices que trabajan en compañías itinerantes: un estreno tras otro, teatros incómodos, escenarios abarrotados por el montaje. Por otra parte, he visto cómo compañías acuciadas por los mismos problemas han sacado tiempo y espacio para el "calentamiento", con increíble imaginación y tesón. Naturalmente, me refiero también de grupos italianos. Los orientales dedican horas a la preparación: ejercicios de relajación muscular y nerviosa, yoga y meditación. Pero sería de fanáticos pensar en imitarlos, esos ritos están vinculados a su cultura y a su particular tipo de teatro.

De todas formas, yo mismo he experimentado el efecto positivo de un buen *training*. Dos o tres horas antes del espectáculo, sobre todo si estoy tenso y preocupado ante una representación difícil, me pego una buena carrera de cinco, seis kilómetros, con torsiones y flexiones. Luego voy al teatro, me tumbo en un rincón tranquilo del escenario envuelto en una buena manta, sudo a discreción, me doy una ducha. ¡Y hop! Estoy listo... Me he descargado de todos los engorros y me siento como nuevo y en forma.

Quien decida emprender en serio este oficio, no olvide un consejo que a mi vez recibí de Moretti en mi debût: para

quitarse y superar el pánico que da antes de salir a escena, no recurráis nunca a las pastillas, a tragos de whisky o de coñac u otros ingredientes más o menos gilipollas; al contrario, pegaos buenas carreras, hacer el pino si sabéis; yoga; si os gusta, sauna y ducha a discreción, y sobre todo, salid a escena con la idea fija de que os queréis divertir más que mucho.

## *Genio y desorden: primera regla.*

Como en el teatro no hay reglas, también ocurre que uno se encuentra con actores que han estado toda la noche de juerga, se han tragado una sesión de dos horas de doblaje y por la noche ahí están en escena, lúcidos y eficientes, incluso portentosos.

En París, hace dos años, fui a ver a Carmelo Bene al camerino, en el descanso de su *Macbeth*. Me ofeció una cerveza que sacó de una caja que tenía encima de la mesa: "Esta es mi dosis diaria", dijo enseñándome un montón de botellas vacías, bien ordenadas en filas de a tres. Comenté que con semejante riada, yo, en su lugar, me habría desplomado en escena a los cinco minutos de representación. Había interpretado toda la primera parte con una vehemencia increíble y en la segunda saltó como una cabra, rechinó los dientes, utilizó el falsete, chorreó frases a gran velocidad, todo con un *tempo* y coordinación perfectos.

Conozco bastantes actores ingleses, entre ellos Peter O'Toole, a los que es mejor no agitar demasiado antes de salir a escena porque soltarían alcohol por las orejas como una botella de *champagne* expuesta al calor... No obstante, estos bares ambulantes rinden de maravilla en escena cada

noche. Así que todo depende del tipo de teatro que uno haga, del físico que uno posea, de la propia relación psíquica y cultural con el escenario y, sobre todo, del mensaje que se quiera comunicar. Es decir, racional, emotivo o visceral. También puedo aseguraros que otros actores importantes, para vencer la rutina de la centésima representación o superar el pánico del estreno, empinan el codo para darse brío y valor, se crean la ilusión de que así están mejor... pero su sensación es falsa. He visto decenas de ellos, cargados de whisky, perder los ritmos, jadear, desafinar y relentizar de modo preocupante, o bien acelerar sin lógica. Y al final, indefectiblemente, se lo tienen muy creído: ¡esta noche he estado genial! Ninguno de sus colaboradores tiene el valor suficiente de decirlo claramente: "¡Has estado con el culo!".

## *Los clown*

Ahora quisiera tocar un tema que he esbozado muchas veces sin profundizar nunca: los clown. El oficio de clown requiere un conjunto de bagages y filones a menudo contradictorios; es un oficio afín al del juglar y del mimo greco-romano, donde concurren los mismos medios expresivos: voz, gestualidad acrobática, música, canto y, también, la prestidigitación, además de cierta experiencia y familiaridad con animales, incluso feroces. Casi todos los grandes clown son habilísimos malabaristas, tragafuegos, saben utilizar fuegos artificiales y tocar a la perfección uno o más instrumentos.

En *La signora è da buttare* (*La señora está para el arrastre*), un espectáculo en el que actuaban clown de los buenos

–Los Colombaioni (Alberto, Charlie, Romano y la mujer acróbata de Alberto)– me encontré con que tenía que utilizar varios efectos y juegos acrobáticos tipo resbalones, explosiones, evoluciones en el trapecio, andar en zancos con muelles, caídas en picado en un tonel. Los Colombaioni los conocían y sabían hacerlos a la perfección, y nos enseñaron muchos otros que no estaban previstos en el libreto. He aprendido de ellos casi todo lo que sé sobre el clown, incluyendo tocar el trombón. Franca aprendió a subirse al trapecio y a ejecutar la caída boca abajo colgada de los pies y con las piernas dobladas. Precisamente por la complejidad y amplitud de técnicas que un clown debe adquirir, un actor que haya conseguido todo este bagage técnico juega con mucha ventaja... No sólo en lo cómico, y veo a los "puretas" del teatro horrorizados, también en los papeles trágicos.

A menudo, vemos malas copias de clown encarnados por actores que creen resolverlo poniéndose simplemente una pelotilla roja en la nariz, un par de zapatos desmesurados y aullando con voz aguda. Es una ingenuidad de papanatas. El resultado es siempre molesto y aburrido. Hay que tener muy claro que uno sólo se convierte en clown tras mucho trabajo, constante, disciplinado y esforzado. Y –también– tras una práctica enorme que sólo dan los años. Ser clown no se improvisa.

En nuestros días, el clown se ha convertido en un personaje destinado a divertir a los niños: es sinónimo de puerilidad simplona, de candor de tarjeta de felicitación, de sentimentalismo. El clown ha perdido su antigua capacidad de provocación, su compromiso moral y político. En otros tiempos, el clown supo satirizar la violencia, la crueldad y condenar la hipocresía y la injusticia... Hace sólo unos siglos, era una catapulta obscena, diabólica: en las catedrales

del Medievo, en los capiteles y en los frescos de los portales, hay representaciones de cómicos bufonescos exhibiéndose en acoplamientos provocativos con animales, sirenas, arpías y mostrando burlones de sus genitales.

El clown data de muy lejos: antes del nacimiento de la Comedia del Arte existía ya. Se puede decir que las máscaras a la italiana nacieron de un matrimonio obsceno entre juglaresas, fabuladores y clowns, luego, tras este incesto, la "comedia" parió decenas de clown diferentes.

## *El clown y el poder.*

Todas las historias, las situaciones, las modalidades de espectáculo clownesco se basan en la deformación grotesca de la voz, en la mueca o "*grimace*", en maquillajes muy llamativos. Ya hemos visto como Arlequín, en un principio, utilizaba maquillaje de clown, pero también de Payaso, que no es sino otra máscara de la "Comedia" primigenia (1572, compañía de Alberto Ganassa). En una descripción de Salvatore Rosa, Payaso aparece con la cara pintada de blanco, más tarde se transformará en Juan-Harina *(Gian-farina)*, apelativo que hace alusión al blanco del rostro, y luego en Pierrot.

Los clowns, como los juglares y los "cómicos", tratan siempre el mismo problema, el hambre: hambre de comida, hambre de sexo pero también hambre de dignidad, de identidad, hambre de poder. De hecho, el problema que plantean constantemente es saber quién manda, quién grita. En el mundo del clown, hay dos alternativas: ser dominado (y entonces tenemos al perenne sometido, a la víctima, como en la Comedia del Arte) o dominador (y entonces tenemos

al patrón, al clown blanco, o Louis, que ya conocemos). Es él quien lleva las riendas, quien da las órdenes, insulta, hace y deshace. Y los Toni, los Payasos, los Augustos, se las ven y se las desean para sobrevivir, a veces se rebelan... aunque normalmente se las apañan.

Recuerdo un número de la *troupe* de los Cavallini: salen a la pista Augusto y Toni, se sientan uno junto a otro, y comienzan a tocar, el uno una trompeta y el otro un saxofón. Se paran, discuten sobre la melodía; Augusto escribe las notas en la arena de la pista mezclada con serrín. Tocan los acordes correctos. Llega el clown blanco y los echa: "Aquí no se toca, es zona de silencio, iros más allá". Antes de trasladarse, los dos clown recogen en sus sombreros la arena con serrín en la que habían escrito las notas. Se alejan, van al otro de la pista. Colocan las sillas y esparcen la arena con serrín en un espacio angosto. Vuelven a tocar pero, al llegar al primer estribillo, desafinan. Falta una pequeña nota que han olvidado recoger. Vuelven entonces al primer sitio, buscan la pequeña nota por el suelo, la encuentran, recogen un puñado de arena con serrín, la esparcen en el nuevo espacio y vuelven a tocar, por fin en paz, su música.

## *El payaso alcahuete*

Dentro de este esquema básico de apañárselo, hay otro más atroz, el de la lucha por la supervivencia en el que a menudo aflora el cinismo destructor de todos los valores de la moral convencional: honestidad, respeto humano, fidelidad.

En este sentido, es emblemática la antigua farsa, en la que ya encontramos como protagonista a un clown que pa-

rece el vivo retrato de Polichinela. El clown-Payaso, como de costumbre, tiene hambre. Sale a la pista un segundo clown, el "rústico", caricatura típica del campesino de Irpinia, que tira de un carrito cargado con todos los bienes del Señor, como si fuera el carro de Jauja El clown hambriento trata de convencer al campesino para que le venda algo de caza, un salami y media docena de huevos. El rústico quiere ver primero el dinero. El clown-Payaso utiliza todo tipo de artimañas para birlarle algo que llevarse a la boca. Pero el clown rústico es más despierto de lo que parece, no suelta ni un ramo de apio. El clown rústico, tirando de su carro de Jauja, va dando voces por la calle y pasa bajo la casa donde sirve la mujer del Payaso. Ella se asoma, pregunta el precio de un pollo, regatea un poco y se retira. Payaso, en cuanto el clown rústico desaparece, llama a su mujer a la ventana y le monta una escena de celos. "¡He comprendido todo –dice– te has enamorado de ese joven rústico tan guapo!" "¿Yo?" ¡Pero si ni siquiera me he fijado, no sé ni cómo es!". El Payaso hace una descripción asombrosa del rústico, y asegura que cuando la mujer se asomó a la ventana, él se quedó con la boca abierta y exclamó: "¡Dios, qué esplendor!" "Tanto, que te quería dar una gallina gratis, si hubieras insistido un poco en el regateo te habría regalado hasta el carrito. ¡Pero te lo advierto, como te vea intrigar con ese mamarracho, te mato!". La mujer de Payaso se retira halagada con tanta conquista. El Payaso espera al acecho al rústico y, cuando vuelve a pasar bajo la ventana de su mujer, lo agrede: "Será mejor que dejes de cortejar a mi mujer... y de aprovecharte de que ha perdido la cabeza por ti" "¿Pero quién es esa mujer tuya a la que ni siquiera conozco?" "¿Cómo que no la conoces? Esa que, con el pretexto de comprar una gallina, se ha asomado hace poco a la ventana... y te hablaba temblorosa y le brillaban tanto los ojos que, nada más irte, exclamó: ¡Dios, qué es-

plendor!". El palurdo está halagado. Payaso llora y, entre lágrimas, finge guardarse una carta que entrega al rústico. "Esto es para ti. Lleva escrito: para el Adán-rústico, príncipe del amor". El rústico no sabe leer, y tampoco Payaso, que, con toda desvergüenza, declama el contenido de la carta; con vistosas sandeces canta al amor arrebatado que ha trastornado a la mujer de Payaso. Payaso se finge desesperado, coje una zanahoria del carrito, con la que intenta apuñalarse. El rústico trata de consolarle. Se asoma la mujer de Payaso, siempre halagada pero reacia. Payaso alcahuetea con desvergüenza, interpretando el papel del amante despechado que se sacrifica por la felicidad de ambos, dejando paso a un nuevo amante más merecedor. El clown rústico es empujado a subir donde la mujer, que aunque incómoda, consiente. Payaso, llorando a lágrima viva, clama su desesperación; cierra el portón con llave encerrando a los dos, luego agarra el carrito y tira de él mientras canta: "Destino cruel, mientras otros gozan de los placeres del espíritu y de los sentidos, yo tengo que contentarme con los del estómago".

En el vasto repertorio del clown también hay chanzas aparentemente pueriles. Por ejemplo, un clown dice a otro: "Ahora juguemos a las abejas que hacen miel". El primer clown mima que revolotea zumbando aquí y allá. El otro tiene que decirle: "¡Oh, abeja, abejita dame la dulce miel!". De pronto, la abeja-clown ¡pluff! le escupe un gran chorro de agua que lo empapa. El clown bobo, hecho una sopa, ríe divertido y quiere a su vez hacer de abeja. Va entre cajas, se llena la boca de agua, revolotea alrededor del segundo clown que se hace el sueco sin decidirse nunca a darle la orden: "Abeja, abejita, dame de la dulce miel". El bobo se atraganta y se empapa entero. Vuelve a intentarlo, se llena la boca, otra vez, vuelve a salir, el otro hace carantoñas... más aún, gesticula y dice réplicas que le hacen reír. El bobo

se las ve y se las desea para contener el agua en la boca, pero luego estalla empapándose entero. El clown listo se ríe a mandíbula batiente, pero el bobo de los pantalones larguísimos saca el extremo de una manguera de bombero que sale del pantalón hasta alcanzar un tapón en el exterior; de un chorro terrible de agua, el bobo embiste al listo y no lo ahoga de milagro.

## *Cómeme pero no me jorobes*

A menudo ocurre que el clown perdedor consigue vencer porque se le dispara el resorte del "¡ya basta!"; es decir, la resolución desesperada de perder todo pero darse al menos el gustazo de poner el broche final.

Hace muchos años asistí en París en el Circo Medrano a un número extraordinario, el espectáculo de clown con animales más bello que he visto nunca. El domador de leones preguntaba si alguien quería entrar en la jaula con las fieras. Un fulano entre el público levantó la mano "¡Ah, muy bien! Aquí tenemos a un hombre valiente!" "No, yo sólo preguntaba dónde se hace pis". El domador sigue animándolo: "Venga, señor, adelante, no desilusione a las damas que le han aplaudido". Y lo atrae hasta la jaula, mientras el otro sigue erre que erre que tiene que ir al servicio... No tiene alternativa, es literalmente arrojado dentro de la jaula. Presa del pánico, se agarra a los barrotes tratando de trepar. Los leones dan vueltas a su alrededor, cada vez más cerca, olisqueándolo. En un intento de escapar, el clown –falso espectador– cava un agujero bajo la jaula. Un león lo agarra por los calzones a la altura de las posaderas y lo arrastra fuera del agujero, luego lo levanta en el aire y lo deja caer

de golpe al suelo. Entonces el clown-espectador monta en cólera. En caso extremo, podría aceptar que el león lo devorara pero no que le jorobara, cogiéndole literalmente por los fondillos del pantalón. Entonces se vuelve a levantar de golpe y propina un soplamocos terrible al león en el hocico. El león aúlla y retrocede impresionado. Entonces también los demás leones sienten miedo y, aterrorizados, pegan grandes brincos en la jaula. El domador tiene que intervenir para defender a las pobres bestias y es abofeteado a su vez. Al final el clown se pone a hacer el león: repite todos los ejercicios de las fieras, llegando a superarlas en agilidad y rugidos, abalanzándose contra los barrotes de la jaula y colándose por el aro de fuego. Una vez más, la lección moral evidente es: "¡Se puede perder todo, incluso la vida, pero, por Dios, nunca la dignidad!".

## *Los Cavallini en la cuerda floja.*

Otra clave de la actuación del clown es la paradoja de lo surreal que vence toda regla y ley física. Los Cavallini realizaban un número excepcional que ilustra perfectamente lo que quiero decir. Una acróbata de espléndido cuerpo, elegantísima, baila en la cuerda y el clown está en la pista barriendo el estiércol dejado por los caballos del número anterior. De un voleo golpea una boñiga de estiércol y la empuja hacia la salida. En ese preciso instante la bailarina acaba de concluir una pirueta de su repertorio sobre la cuerda. El público aplaude. El clown, convencido de que el aplauso es para él, por su reciente hazaña como lanzador de caca de caballo, saluda. Luego se pone a caracolear, como un semental altanero, dando vueltas y vueltas a la pista.

Mientras tanto la bailarina ha realizado ulteriores proezas, el público aplaude con mayor entusiasmo y el clown, siempre creyendo que todo el mundo lo mira, hace el caballo con mayor convicción. Por fin divisa a la bailarina haciendo piruetas en lo alto y se queda embobado mirándola. Se va entusiasmando cada vez más hasta prendarse locamente de ella. Quiere darle alcance a toda costa, estar cerca de ella. Para conseguirlo va en busca de una escalera. Primero encuentra una corta, a la que se encarama cayéndose aparatosamente. Luego consigue una escalera larguísima que apoya en la cuerda donde se exhibe la bailarina. Comienza a subir, pero los peldaños se van desprendiendo a medida que lo hace; el clown ni se da cuenta, tan grande es la pasión que lo impulsa. Continúa subiendo sirviéndose sólo de los brazos, lo que requiere una potencia y agilidad enormes. La bailarina en la cuerda tiene una sombrilla y también el clown, antes de empezar su expedición, ha conseguido un paraguas roto que lleva bajo la axila. Se aventura por la cuerda con las manos en los bolsillos, presume con la chica. Se le ocurre mirar abajo por casualidad y, de golpe, se afloja. Presa del pánico, resbala, se desequilibra, cae, pero el mango del paraguas que tiene bajo el brazo lo mantiene suspendido y enganchado a la cuerda. A base de hacer molinetes con el paraguas consigue ponerse de pie, guardando el equilibrio, sobre la cuerda. Como en todos los grandes números clownescos, y éste lo era, la situación roza y supera lo surreal, lo imposible.

## *El cochinillo y las coles*

La gran habilidad del clown y del juglar para manipular objetos y situaciones cobra un carácter mágico haciendo parecer posible lo imposible, falso lo verdadero y viceversa. La anécdota del cochinillo inexistente, en la moralidad del ladrón salvado por San Roque (más tarde recogida también por los clown), revalida esta paradoja. Se trata de una historia tomada de un compendio de relatos morales sieneses del siglo XIV que hablan de un ladrón, mentiroso y fanfarrón para más señas, que tras haber robado un cochinillo, lo esconde en un saco. El cochinillo gruñe y se debate. La gente de armas, en busca del cochinillo robado, alcanza al pícaro y le pregunta qué lleva en el saco. El ladrón responde que son coles. Pero justo en ese momento el cochinillo gruñe. El juglar finge que se ha hecho daño y ha soltado un gemido. Atraídos por otro personaje que levanta sospechas, los armados se van. Una vez solo, el ladrón decide dar muerte a la bestia, con gran esfuerzo porque el cochinillo se debate y se revuelve como un loco: primero intenta golpearle con un bastón, luego trata de degollarlo con un cuchillo, finalmente de axfisiarle. Y cada vez, el cochinillo, que parece muerto, vuelve a agitarse y la lucha empieza de nuevo.

Mientras tanto, aparece inesperadamente el campesino al que le han sustraído el cochinillo. Con la ayuda de los soldados, que han vuelto sobre sus pasos, consigue que el pícaro sea detenido y llevado ante el juez. De camino, el grupo pasa ante una capilla dedicada a San Roque. Librándose por un instante de los guardias, el pícaro se hinca de rodillas ante el santo y le implora que lo salve. Es consciente de que si lo encuentran culpable, le quebrarán las ar-

ticulaciones de los huesos y le cortarán las orejas, ya que ésa era la pena para los ladrones reincidentes como él. Llegan ante el juez, el ladrón sigue asegurando imperturbable que en el saco sólo hay coles. Se abre el saco y... ¡milagro! Realmente dentro sólo hay tres coles rojas.

A menudo, al final de la representación estallaba una discusión más bien virulenta. Gran parte de los espectadores estaban convencidos de que realmente en el saco, durante la representación, había un cochinillo que se sacrificaba realmente cada vez, y que la sustitución del cochinillo muerto por las coles se realizaba cuando el juglar se hincaba de rodillas ante el santo, aprovechando que los guardias lo tapaban plantándose delante con el pretexto de obligarle a ponerse de nuevo en pie. El juglar aseguraba que no era así, no había animal alguno dentro del saco. Era él mismo quien, con la mímica, la voz, los gestos de las manos y los pies, conseguía dar la impresión de que dentro del saco había realmente un cochinillo vivo. Pero el público, en su inmensa mayoría, no se daba por vencido, incluso los más lo tachaban de farolero. Entonces un día el juglar se subió al escenario, introdujo a vista de todos un cochinillo de verdad en el saco y comenzó a interpretar la escena del degüello. Pero esta vez las reacciones del cochinillo resultaban menos creíbles, los gruñidos y las sacudidas fuera de tiempo y poco probables, mejor dicho, falsos. El público se puso a gritar: "¡Sinvergüenza, ahora sí que has metido en el saco las coles... Y eres tú quien se desgañita y berrea haciendo trampa! El juglar dejó de interpretar, volcó el saco y, milagro, dentro había un cochinillo sanguinolento. Moraleja: El cochinillo de verdad les había parecido falso a los espectadores, y sólo cuando el juglar, trucando los gestos y la voz, reconstruía la desesperación de la bestia revolviéndose, parecía verdad. Así que hay que recalcarlo sin parar: en teatro sólo lo falso es auténticamente real.

## *El hindú provocador.*

Los clown existen en casi todas las modalidades teatrales de todas las épocas y países. En el teatro chino he visto a los clown salteadores realizar la famosa zarabanda de la silla. Dos o tres clown tratan de apoderarse de la única silla que hay en escena. Se la arrebatan con destreza el uno al otro de debajo de las posaderas provocando aparatosas caídas al desposeído de turno. Al principio la competición se limita a tretas para distraer al dueño provisional de la silla, luego se llega a actos de violencia inaudita. Los clown dan vueltas campana e incluso saltos mortales con la silla pegada a las posaderas con tal de no soltarla. Tuve ocasión de insertar este mismo número, más desarrollado, en *La historia del soldado* de Stravinski, que monté para la Scala. El tema era la lucha por los sillones de gobierno en la escena del parlamento de la isla feliz. La zarabanda en este caso era ejecutada por quince mimos-clown por la posesión de las siete sillas, en una secuencia de caídas de golpe colectivas, de gran efecto cómico.

Se sabe que en las comedias de Aristófanes, los *gags* clownescos estaban a la orden del día: caídas en picado, todo el repertorio de bastonazos y tortazos, por no hablar de los *lazzi* más obscenos. En *La asamblea de las mujeres* hay un número cómico basado en la repetición machacona de un viejo al que no se le levanta cuyo falo asoma como un colgajo por el "faldón". Cada vez que el carcamal se sienta, suelta un alarido: ¡se ha aplastado el colgajo! Cuidadosamente se lo coloca a un lado en el banco, y en esto aparece de improviso un energúmeno que va a sentarse encima.

En *Lisístrata* salen a escena personajes clownescos con falos erectos de dimensiones no homologables. Uno de ellos, el gigantesco Lacedón, ensarta literalmente con su rodillo a un viejecito petulante. Este termina cabalgando sobre el falo, convencido de estar montando a un monstruo marino. En el teatro de plaza, en todo momento y lugar, saltimbanquis, clown y juglares presentan espectáculos de formato muy similar. En todos los países podemos encontrar clown exhibiéndose en luchas grotescas con animales reales y falsos; es decir, interpretados por otros clown disfrazados: un ejemplo es la lucha con el oso amaestrado de los juglares y payasos armenios y persas y de los rusos del Cáucaso. Estos montan peleas de gran comicidad con osos gigantescos interpretados por dos clown subidos uno a hombros de otro y recubiertos con una gran piel. Actuando así en pareja, los clown se disfrazan de camellos, burros, caballos, tigres y leones.

A propósito de esto hay un soneto de Thomas Kirchmeyer, un poeta inglés del siglo XVI puritano hasta la médula, que da testimonio de cómo los clown de su época aparecían en las zarabandas de carnaval:

> Imitan vistiendo pieles pertinentes
> A osos, lobos y leones inclementes,
> A iracundos toros. Se fingen
> algunos grullas, alados y en zancos altos,
> De los simios el semblante esgrimen unos,
> Otros van de bufones ataviados
> Truculento modo aqueste de festejar a Baco
> del que hacen gala estos papistas obscenos.

Nosotros, en el último montaje sobre Arlequín, pusimos en práctica el truco de la pareja con piel de asno y de león. Naturalmente, nos inspiramos en espectáculos circen-

ses, autóctonos y orientales, chinos especialmente.

Disfraz más provocación constituye la clave que sustenta gran cantidad de espectáculos de clown ejecutados por payasos itinerantes en la India. Recientemente, en Boston, tuve la suerte de asistir a la proyección de un documental –rodado por John Emigh de la Universidad de Harvard– sobre la historia de una extraordinaria familia de cómicos hindúes. Éstos se exhiben especialmente y en parejas en los mercados, durante las grandes celebraciones religiosas, frente a una multitud de miles de personas. Llegan disfrazados de santones y hacen parodia. Muchos entre el público están convencidos de que son santones auténticos y los tratan con respeto y temor, pero poco a poco los clown ejecutan ritos cada vez más paradójicos e irreverentes, hasta que el público avisado estalla en carcajadas, y la indignación se apodera de la mayoría de los espectadores y de los fieles cerriles y fanáticos. En otras ocasiones encarnan a locos de estilo variopinto: locos de amor que ven en cada mujer del público, incluso en la más torpe y desastrada, a su maravillosa enamorada. Pero el más tronchante es el loco fanático del hombre político en boga, ensalzado por que el clown con alabanzas tan desaforadas, que sacan a relucir la otra cara de la moneda poniéndole lisa y llanamente a caldo. También suelen disfrazarse de mujer.

Un disfraz me impresionó especialmente, el que representaba el personaje de una mujer a la que el marido acababa de cortar la nariz. Evidentemente el clown estigmatizaba con su truculenta actuación la horrenda costumbre que todavía se practica en muchas regiones de la India, de castigar a la mujer infiel rebanándole la nariz. Con la cara sanguinolenta y una funda de cuero que finge disimular la nariz extirpada, el clown aparece dando alaridos en la plaza. El disfraz es exagerado pero bastante creíble. Al principio

parte del público está convencido de que se trata de un hecho real. Hay quien compadece a la pobre mujer, quien impreca contra semejante barbaridad despreciable, quien insulta a la puta justamente castigada. La mujer clown acusa a algunos hombres, elegidos uno a uno entre los más cerriles y reaccionarios, de haber sido sus amantes, los escarnece y los hace enfurecerse, luego les pide que vayan corriendo a casa y hagan lo propio con la nariz de sus mujeres, incluyendo la de su vieja madre, de la perra del patio y de la mirla cantora, todas implicadas en escándalos de puterío. Algunos se tragan el anzuelo y se precipitan sobre el clown para golpearlo y al instante éste deja claro que es un disfraz... mientras el público se desternilla y se burla de los retrógados que han caído en la trampa.

El número provocativo con chanza moral de cierre se encuentra en muchos espectáculos medievales, empezando por los que inspiraron a Boccaccio y sus calandrinadas (de Calandrino, personaje del *Decamerón*, especie de bobalicón). Muchísimas comedias de los siglos XVI y XVII se basan en mofas con trampa, representadas por cómicos aficionados y profesionales en las plazas de toda Italia.

## *¡Es un éxito! ¡El teatro arde!*

Una de las comedias más divertidas del período isabelino, *El caballero de la maza llameante* de Beaumont y Fletcher se inserta directamente en una de estas chanzas provocativas. Durante una representación de un drama de caballería, dos tenderos ricos, marido y mujer, sentados en un palco del proscenio, manifiestan su aburrimiento por el desenlace archisabido del drama: los héroes de siempre, las dami-

selas de siempre, los magos y monstruos por derrotar de siempre. Así que proponen, o más bien imponen, a un criado suyo para interpretar el personaje principal, una especie de Calandrino soso e incauto. El nuevo caballero de la maza llameante (la maza es el emblema de los tenderos pero también hace clara alusión al falo del criado) mete unas patas desastrosas que sacuden de arriba abajo la estructura del drama, provocando nuevas situaciones que recuerdan a las de *Don Quijote* de Cervantes. Las intervenciones continuas de dos gordos tenderos –que de hecho se imponen como directores, mejor dicho como "*deus ex-machina*" del drama– sirven de contrapunto a la obra. La sátira cruel de la arrogancia palurda del nuevo rico es manifiesta. Provocación y clave grotesca funcionaron tan bien que, tras algunas réplicas, el teatro fue quemado por los mercaderes de la *City* de Londres.

## *La paga del actor*

Hoy, cuando decimos actor, nos referimos exclusivamente al profesional. En los viejos tiempos el número de profesionales era limitadísimo. La mayor parte eran aficionados, gente no remunerada que desempeñaba el oficio de actor de forma intermitente. Se sabe que *La mandrágora* de Maquiavelo y *Il Candelaio (El cerero)* de Giordano Bruno, dos obras clave del teatro de todos los tiempos, nunca fueron interpretadas por profesionales sino exclusivamente por grupos de aficionados. Se dice que el propo Maquiavelo en persona actuó en *Clizia*. La compañía de Shakespeare estaba compuesta, en gran parte, por aficionados que no recibían un sueldo fijo, sino "un tantum", más alguna gra-

tificación cuando actuaban en una fiesta de señores.

Además, a diferencia de lo que sucede actualmente con una comedia de éxito, raramente se alcanzaban los treinta días de representación... y aún así, nunca seguidos, a veces en dos o tres años. Un espectáculo que se mantuviera en cartel una semana, se podía considerar un triunfo. *Hamlet* no tuvo más de veinte representaciones; *El rey Lear* todavía menos, *Medida por medida* sólo cinco. Ni siquiera los profesionales de éxito se podían permitir mucho despilfarro y casi todos echaban mano de otros trabajos alimenticios. Flaminio Scala, me aseguraba Ferruccio Marotti, tenía una tiendecilla de perfumes en Venecia, otros vendían tejidos nobles. Los había que se ofrecían como cantantes en las bodas y quienes montaban coreografías para los banquetes de los señores, acompañando con danzas y cantos el servicio de cada plato. El propio Ruzante actuó un montón de veces en banquetes de bodas de ricos burgueses, y junto a él Cherea, Francatrippa y otros.

Las pagas eran parte en especie –telas, piezas de plata– y parte en dinero, pero siempre eran cifras modestas. Los más afortunados eran los actores de la compañía del príncipe o del duque que recibían un estipendio digno y casi fijo pero cuya condición de servilismo, como ya hemos visto, era con frecuencia humillante. Durante años, Molière tuvo que soportar esta situación cuando su compañía aceptó actuar y montar espectáculos sólo al servicio de un príncipe.

Para los juglares, los clown y los demás artistas itinerantes que actuaban en las ferias ciudadanas y campesinas, todo iba a la buena de Dios. Les pagaban en especie, las autoridades civiles y religiosas les imponían tributos y gravámenes de todo tipo, a veces las autoridades recurrían a la artimaña de retrasar los permisos de representación con pretextos burocráticos, hasta que la compañía, "al no estar-

le permitido permanecer en la plaza sin cobrar, se verá obligada a levantar tiendas y carros". Esta frase forma parte de la carta que ya he citado, del arcipreste Ottolelli al cardenal Borromeo, en la que el prelado daba valiosos consejos sobre cómo eliminar de la plaza a los cómicos –sin aparecer, sólo con la burocracia–, dejándolos en la miseria.

Algunas veces los cómicos conseguían un golpe de surte, lograban que príncipes y ricos mercaderes les regalaran grandes sumas e incluso joyas (un ejemplo es el famoso collar de perlas que el Arlequín-Martinelli sacó a Enrique IV de Francia) pero eran golpes excepcionales y difícilmente repetibles. En resumen, la paga de los cómicos, por lo general, no daba para grandes alegrías.

En la biblioteca de Estrasburgo hay decenas de cartas expedidas por las autoridades administrativas de la ciudad entre 1450 y 1490 que delimitan la duración máxima de un espectáculo, los temas que había que tratar y el precio medio de la entrada que tenían que pagar los espectadores. De donde se deduce claramente que una compañía, en una buena velada, como mucho conseguía sacar para los garbanzos. Katrin Köll ha reunido algunos de estos documentos, y ha conseguido establecer, con discreta aproximación, las pagas de muchos actores itinerantes, desde el Medievo hasta el siglo XVII. Se daban casos de comunidades y corporaciones que contrataban a clown y juglares para encarnar a los personajes cómicos –a veces también dramáticos– en espectáculos sacros. Cada comunidad o corporación se comprometía a organizar una "estación"; es decir, a montar una escena determinada de la Pasión o de la vida del santo patrón de la ciudad. Cada uno elegía su lugar concreto en el itinerario del espectáculo y cuando la procesión pasaba por allí, se detenía ante el tablado decorado con telones escenográficos y se daba paso al desarrollo del drama;

luego se proseguía hacia las demás estaciones. En estos casos la corporación o comunidad hospedaba al juglar y a su grupo durante todo el período de ensayos. El juglar se comprometía a distribuir los papeles incluso a los actores aficionados, y a coordinar el conjunto; en pocas palabras, hacía las veces de director. Por esto recibía dones a parte. Si el espectáculo de su estación tenía éxito, los integrantes de la comunidad donaban premios especiales al juglar, que durante al menos una semana más, era huésped de las diferentes familias y recibía comida y otras regalías.

Para el carnaval, durante todo el medievo, se elegía en cada barriada –como se hace todavía en Valencia y en Siena durante el palio– un comité organizador. Cada ciudadano se autoimponía un impuesto para costear los gastos y pagar a clown y juglares. En concreto, se elegía en secreto al juglar con más prestigio para encarnar al doble caricaturesco del obispo, del alcalde o del príncipe, según la estructura administrativa específica de la ciudad. En toda Lombardía, por ejemplo, en la fiesta anual de los bufones el juglar preseleccionado se presentaba con su máscara en la cara y reproducía –en caricatura– el rostro del obispo. Iba acompañado con gran pompa grotesca hasta la catedral y allí, según la costumbre, el obispo en persona tenía que ofrecer sus propios paramentos sagrados al juglar que se los ponía y, a continuación, subía al púlpito y decía una homilía burlona en la que parodiaba sin piedad todos los sermones y autos realizados por el obispo durante ese año. Era una especie de proceso burlesco sobre el proceder de la autoridad máxima. Cuando el juglar tenía mucho talento, el sermón dejaba huella. El obispo corría el riesgo, al volver al púlpito, de que sus palabras levantaran risitas ahogadas... y aflautadas pedorretas. Se cuenta que el arzobispo Guido de Brescia, tras haber sido objeto de la parodia de un gran juglar, nunca más permitió que se efectuara desde el púlpito

y trató de prohibir que al año siguiente se celebrara la fiesta de los bufones. Prendieron fuego a la residencia episcopal. Tuvo que huir de la ciudad y prometer que reinstauraría la fiesta inmediatamente.

Los juglares que parodiaban al obispo, al alcalde o al príncipe, corrían un gran riesgo. Por eso entraban en la ciudad con la fiesta ya empezada, de noche, bien protegidos y enmascarados. Una vez ultimada la representación, se les ayudaba a salir a toda prisa, camuflados entre la multitud de villanos que volvía a su tierra. Si una vez finalizado el carnaval, los esbirros de los administradores los conocían, difícilmente conseguían llegar a casa salvando el pellejo. De ahí que en estas ocasiones los juglares percibieran buenas pagas: se les pagaba sobre todo el riesgo.

Por lo que se refiere a los actores griegos, era todo lo contrario. Como ya he dicho, los profesionales de este teatro recibían pagas exorbitantes, un talento por una sola función (hoy, decenas de millones); luego, cuando actuaban en pequeñas ciudades de provincia, recibían una paga más reducida pero siempre excelente. Los autores, en comparación, ganaban mucho menos... casi una miseria. Alguien ha sugerido maliciosamente que tal vez por eso muchos autores –como Eurípides y Esquilo, por ejemplo– también trabajaban como actores, a veces de protagonistas absolutos de sus propias obras.

## *Esa obra tiene un defecto: es hermosa en su lectura.*

Paradójicamente, y hace años que lo vengo repitiendo con cierta intención de provocación, la única solución para que se produzca la renovación teatral, sería forzar a los ac-

tores y actrices a escribir personalmente sus comedias... o tragedias, según prefieran.

Y no es una frase ingeniosa. Para empezar, los teatreros se enriquecerían mucho culturalmente, ya que, como mínimo, se verían obligados a leer, mejor dicho, a estudiar más, a aprender la sintaxis y la articulación dramatúrgica. Por fin tendríamos actores mejor preparados ideológicamente, con capacidad de hablar sobre lo que están interpretando.

Los actores deben aprender a fabricarse su propio teatro. ¿Para qué sirve el ejercicio de la improvisación? Para tejer y plantear un texto con palabras, gestos y situaciones inmediatas. Pero, sobre todo, para sacar a los actores de esa mentalidad falsa y peligrosa de que el teatro sólo es literatura puesta en escena, interpretada, montada, en lugar de simplemente leída.

No es así. El teatro no tiene que ver con la literatura, aunque quieran a toda costa encajonarlo en ella. Precisamente Brecht decía de Shakespeare: "Lástima que sea hermoso también al leerlo. Este es su único, gran defecto". Y tenía razón. Una obra teatral válida, paradójicamente, no debería en absoluto parecer agradable en su lectura; debería descubrir sus valores sólo en su puesta en escena. Me pueden contar lo que quieran, pero sólo cuando por fin vi hechas por actores en escena obras como *Don Giovanni* o el *Tartufo* de Molière, comprendí que se trataba de obras maestras. Hace tiempo asistí a la representación de una comedia de Goldoni que consideraba menor, al menos eso me había parecido al leerla. Se trataba de *Una de las últimas tardes de Carnaval*. El director se había limitado a una puesta en escena lineal, los actores eran más que modestos... no obstante, pocas veces me he sentido más implicado en una representación teatral. Y tengo que decir que a mí Goldoni no me suele volver loco. ¿Qué decir entonces de toda la

obra de Ruzante? ¿Quién es el hipócrita que quiere hacernos creer que se trata de una gran producción literaria? De hecho, durante siglos, los textos de Beolco han permanecido sepultados, precisamente porque no encajaban en los cánones literarios, no eran homologables: obras en dialecto que desarrollaban temas como el hambre, el sexo, la miseria, la violencia... no encajaban en el hecho "sublime" del arte.

Por otra parte, el conflicto entre teatreros y literatos es de toda la vida. Ya hemos visto cómo Diderot estaba lleno de resentimiento y desprecio hacia los cómicos del arte. Si os queréis divertir, podéis leer los artículos feroces que Gozzi y Ferrari (dos eximios literatos venecianos) escribían contra el teatrero Goldoni. Hay volúmenes para dar y tomar de libelos que rezuman bilis, los académicos han derramado veneno a espuertas sobre la gente que escribe para la escena. El propio Shakespeare se granjeó oleadas de insultos por parte de eruditos finísimos y ansiosos por alcanzar la gloria. Le llamaban "rompescenas", "charlatán insensato", "enhebrador de cuentas de colores"... Lo mismo hicieron con Molière. Y Aristófanes, ese reaccionario henchido de talento, puso a Eurípides a caer de un burro.

Sin duda, la ventaja de una autor que interpreta, está en que puede oír su voz y la respuesta del público en el instante mismo de plasmar la primera réplica en el papel. Escribe una entrada, un diálogo con otros personajes, pero no como si imaginara la escena desde el patio de butacas; por el contrario, como si estuviera viva en escena y proyectada hacia el público. Parece que no es importante... y, sin embargo, fue el gran descubrimiento de Pirandello: "aprender a escribir desde el escenario". Pirandello no interpretaba, pero vivía en simbiosis con los actores. Al montar sus comedias, se convertía en cabeza de compañía; con frecuen-

cia la primera actriz de la compañía era su pareja. Invertía todo en el teatro, hasta el último céntimo. No era uno de esos autores que van con el libreto bajo el brazo a proponérselo directamente al empresario. Él urdía allí las comedias, en los camerinos, escribiendo y reescribiendo durante los ensayos hasta el último minuto antes del estreno. Es famosa una pelea suya con la Borboni, porque este loco pretendía que ella se aprendiera tres páginas de cierre antes de salir a escena. Los viejos actores cuentan que incluso después del estreno, Pirandello volvía a pensárselo, a escribir y a proponer cambios hasta el último día de función.

# SEXTA JORNADA

Quiero comenzar esta jornada –que contará, lo anuncio de antemano, con una sorpresa, espero que agradable– evocando una charla con Ferruccio Marotti, que dirige el programa de investigación teatral del ateneo romano. Se hablaba de la programación de varios teatros, enumerando las propuestas de montaje para la temporada y comentando la elección de textos y su puesta en escena por parte de directores. Nos sorprendimos exclamando al unísono: "Esto parece una auténtica elegía de la muerte, una celebración fúnebre de la falta de compromiso". De acuerdo. ¿Qué hacer? ¿Nos cruzamos de brazos, contentándonos con hacer muecas y gestos obscenos?... ¿Y si nos tocamos rápidamente los "susodichos" para exorcizar el tremendo advenimiento del canto fúnebre... con su *Dies Irae* y *Ora pro nobis*?

## *A Ulises le importa un rábano*

Desde luego, no se trata de esquivar el tema de la muerte, o, como dicen algunos literatos, la problemática de la muerte. Pero una cosa es pensarlo y otra muy distinta angustiarse. En el teatro griego, por ejemplo, la muerte era contrapunto constante de toda historia: el destino, fijo e

inamovible, era el eje de la gran balanza de cada vida individual. Nada, por ningún motivo ni esfuerzo alguno, se puede diferir o modificar. El destino somete a los propios dioses... y la muerte tiene un cráneo sin orejas. La clave de toda tragedia está en el hado y la muerte. Pero el loco desoye esta regla. La tragedia de Eurípides introduce la clave subvertidora producida por la voluntad humana, expresada con tanta fuerza y determinación como para trastocar el reglamento absoluto del destino. "Los elevados sentimientos del hombre", como los llama Eurípides, inducen a los dioses a modificar las sentencias y a aceptar también lo imposible y lo ilógico.

La gran variante de Eurípides respecto a Sófocles radica precisamente ahí, en que el primero presenta héroes que se lanzan a vivir con pasión desesperada situaciones cuyo epílogo está ya marcado. Ellos saben que la apuesta está ya perdida pero quieren mantenerla a toda costa hasta el final. A menudo, ante tanta testadurez y prodigalidad en esta oposición al destino, los dioses llegan a conmoverse y el "*deus ex machina*" se dispara. Gracias a la maquinaria escénica, los dioses descienden del cielo y enmiendan la suerte marcada, modificando el final.

Así sucede en *Filoctetes*. Al protagonista (el propio Filoctetes), atormentado por el destino y los dioses, le pica primero una serpiente venenosa. Se le gangrena la pierna. Apestando y pegando alaridos de dolor, es abandonado por sus amigos (Menelao, Agamenón, Ulises, Aquiles... ¡menudos amigos!) para que reviente en una isla. Él resiste no sólo a la gangrena sino también a la soledad. Pero no a la trampa que le tienden Ulises y Neoptolemo, hijo de Aquiles, que vuelven a la isla con intención de jugársela. Quieren arrebatarle el arco portentoso con el que este Robinson Crusoe *ante litteram* consigue alimento. Es tan limpio y ge-

neroso el comportamiento de Filoctetes que el hijo de Aquiles se siente como un gusano a su lado (A Ulises le importa un rábano). El joven... entra en crisis (A Ulises le importa un rábano). El joven se rebela contra Ulises y se niega a engañar a su amigo una vez más. Revela a Filoctetes toda la maquinación... Ulises pone tranquilamente sus cartas boca arriba. Es el auténtico gran político. Admite que su intención era engañarle, pero no en beneficio personal: "Sin el arco portentoso, Troya, ha sentenciado el oráculo, nunca será inexpugnable... millares de jóvenes aqueos morirán inútilmente..." Y venga retórica a espuertas. Filoctetes no es tonto: escucha con sonrisa irónica y rebate con gran agudeza y sarcasmo el taimado discurso de Ulises. Pero al final cede: no por cansancio, sino por racionalidad y desapego. "Tomad pues el arco... mi papel ha terminado". En este momento el cielo se abre de par en par y los dioses descienden en tropel en su famosa nave. "¡No, no podemos consentir que este hombre se sacrifique hasta este extremo! Tú eres más digno que nosotros". Esta es la gran catarsis. Al final, el vuelco se produce. Ya se ha inducido al público a que aspire a esta solución, necesita entonces que "la esperanza inunde la miseria humana, como la crecida en primavera fecunda los campos".

Pero también está la otra solución, la de aceptar con lógica pesimista, elogiando la impotencia y el desamparo, la derrota. Es decir, la elegía de la muerte... que sinceramente no acepto... no sólo en teatro.

## *La pasión de los croatas.*

En Zagreb vi un misterio en croata: *La muerte del villano*. Es la historia de un campesino todavía joven, a quien los poderosos, contra los que se rebeló con gran valor, someten a una serie de increíbles vejaciones. Resiste, pero al final tiene que sucumbir. Pero, antes de morir, encarga a su amigo más querido que oficie la despedida. Es un rito muy antiguo, en el que el amigo elegido tiene que identificarse con el muerto, incluso sustituirle, casi asumir su apariencia. Se pondrá el traje del difunto y tratará, en la medida de lo posible, de imitar su voz y sus gestos. El amigo llega a ponerse a horcajadas sobre el ataúd del muerto y comienza a narrar la vida del otro, pero en primera persona. Es el amigo quien habla. Se vuelve hacia la madre, le da las gracias por haberlo traído al mundo y educado. Besa las manos al padre y le recuerda la primera vez que le llevó a cazar con él... Al hermano mayor le recuerda cuando le enseñó a montar. Se pone en pie, mima los botes del caballo, los revolcones. Los amigos dan golpes con los pies y con las manos, imitan el relincho del caballo, cogen al joven, lo lanzan por los aires. El juego se transforma en danza. Todos los presentes alzan la copa y beben. Un acordeón y dos guitarras arropan los gritos y el canto. Bailan alrededor del muerto. El joven que encarna al sosia del difunto se encuentra con una muchacha. Es la viuda del muerto. Ambos se sientan en el ataúd. Hablan y ríen. El joven vuelve a declararse como antaño. Simulan un altercado. Intervienen los amigos. Todos juntos vuelven a bailar. También entran en el juego los poderosos que han atormentado al joven. Aseguran que están arrepentidos de su infamia. La madre no permite que entren en el cerco y arrebata la frasca de

vino de las manos del hijo, a punto de convidar a los recién llegados. Y clama: "¡Vosotros habéis retrocedido en vuestros sentimientos y yo os creo, pero ahora haced que el tiempo de mi hijo retroceda! ¡Sólo entonces permitiré que descendáis a la fiesta!".

La escena tiene dos planos. Arriba están los dueños de las tierras, el obispo y el príncipe. La danza se hace cada vez más frenética. Los poderosos han desaparecido del plano superior. Toda la comitiva sube, los amigos cargan el ataúd a hombros y lo transportan sobre el practicable. Luego bajan lentamente el féretro. Todos se meten entre cajas y vuelven arrastrando un árbol con algunas ramas y raíces. Lo plantan en la tumba. Las raíces se mueven y se extienden hacia abajo rozando la tapa del ataúd. El truco es muy sencillo: son los brazos de los personajes de la historia, todos se han colocado boca abajo y han metido las manos en las ramificaciones de las raíces tirando de ellas hacia abajo. También los brazos se han convertido en raíces. Levantan la tapa del ataúd, alzan el cadáver del muerto y lo envuelven en las raíces, lo levantan muy despacio, desde abajo va subiendo dentro del tronco del árbol. Luego reaparece sentado en el tronco a horcajadas.

Me aseguraron que este rito es más antiguo que el de Dionisos. Con el cadáver trasmutado en abono renace la vida dentro del árbol. La naturaleza es madre de los hombres y les brinda la posibilidad de volver a vivir como hoja, fruto, rama. No es sólo una catarsis. Es la necesidad de recalcar que no nos extinguimos El rito sirve para proponer de nuevo la vida del difunto a la memoria de la colectividad. El hombre y la mujer, dicen ellos, sólo mueren de verdad cuando la colectividad los olvida, cuando la gente ya no habla de ellos. Y para mantenerse en el recuerdo hay que saber vivir historias dignas de ser contadas. El difunto per-

vive en el árbol, pero es evidente que también en el cerebro y en el cuerpo de todo hombre o mujer con quien intercambió afectos, amistad, solidaridad. Es un enfoque de la muerte que me emociona. Y no es casualidad que nazca del teatro popular. Un teatro y una cultura que saben afrontar con ironía incluso el tema de las leyes divinas y hasta el libre albedrío.

## *Diálogo con el Lucifer de Bonvesin.*

Pensemos en Bonvesin de la Riva, autor popular relegado a lo más recóndito de las antologías de poesía italiana, alguien que encima escribe en vulgar no homologado ¡o sea, en lombardo! Sin embargo, es uno de los poetas más interesantes del Medievo, sobre todo porque es el lógico por antonomasia, que dispara fuegos artificiales de duda irónica, contra los inamovibles príncipes de la escolástica e inventa la dialéctica del humanismo. De hecho, el contraste entre la Virgen y el demonio es casi desconocido. Ya es extraordinaria la idea de hacer que la Madre de Dios y el "enemigo" se conozcan. Y desde el momento en que se permite al "enemigo" soltar su parrafada... Pues sí, estamos en un nivel de democracia hiperutópica (el contraste es de mediados del siglo XI, anterior, por tanto, a Dante). Además, a nada que se ponga un poco de atención, uno se da cuenta de que el diablo se parece terriblemente al hombre y que las razones de uno son las mismas que las de otro. Aquí está, es él –Lucifer en persona– quien habla:

> Da po'ke De'savea
> avant m'aves creao
> ke per un soleng pecao

eo me saré perduo
crear no me dovea
no me dovea crear.

Traducción: "Puesto que Dios sabía, antes incluso de crearme, que por un sólo pecado yo me perdería, crearme no hubiera debido, no me debería haber creado". Y luego sigue (traduzco sobre la marcha): "Y aunque si querido hubiera, salvarme habría podido haciéndome más santo, más sabio y cauteloso, fuerte e incorruptible cual torre de marfil, en cambio me ha insuflado el anhelo malsano de descollar, para luego hacerme declinar".

Es decir, a Dios se le acusa sin rodeos de marcar de antemano las cartas de forma que la trampa salte como un mazazo. ¿Por qué? ¿Con qué propósito? ¿Para qué crearse un enemigo? ¿Será que Dios también necesita un antagonista? El negro para resaltar el blanco, el mal para percatarse del bien. No hay cosa más aburrida que la calma chicha sin viento ni olas... es decir, sin contraste. Y podemos imaginar perfectamente al padre eterno ahogándose en una creación sin contradicciones, sin sobresaltos ni dialéctica, en una geometría carente de aristas cuyas líneas se extienden hasta el infinito. ¿Y entonces qué? Pues te montas una comedia con fragmentos grotescos y trágicos en la que los actores se crean que están improvisando y, en cambio, el texto está ya impreso.

## *El prestidigitador épico*

Y ahora lo siento, pero antes de despedirme –en seguida comprenderéis por qué– tengo que denunciar una agre-

sión de la que fui víctima indefensa, en el vestíbulo del teatro Argentina, mientras charlaba con un grupo de chicos que seguían estas "jornadas"... Hablábamos de la llamada "cuarta pared" y sobre todo de provocar al público para sacarle de su condición pasiva de espectador atontado, cuando una chica, una morenaza guapísima, me embistió literalmente con un aluvión de insultos. Empezó acusando a todo el grupo de la Comune de organizar encuentros que la mayoría de las veces se resuelven mecánicamente, de alguna manera ajenos al verdadero juego teatral, y que casi siempre se circunscriben al escenario; luego declaró que, por ejemplo en *Clacson, trombette e pernacchi (La mueca del miedo)*, las provocaciónes que se generaban una tras otra casi nunca tocaban temas o situaciones políticas, sino al contrario, utilizaban tropiezos o incidentes casi para distraer al público con la misma técnica más o menos que emplean los prestidigitadores cuando preparan sin ser vistos el truco de efecto que provoca un bote de sorpresa. ¡Ya me diréis si esto no es un linchamiento!...

Algo más tarde, no contenta aún, volvió a sacar el tema en la sala, e ignorando mi súplica de que al menos no me desollara vivo subrayó que había aprendido el arte de poner al prójimo a bajar de un burro... precisamente de mí y me rogó (es un decir) que le explicara si consideraba todavía "épico" dirigirme al público para entretenerme con él arrastrándolo al jueguecito de las provocaciones. ¡Toma castaña! ¿El tiro de gracia, no? De todos modos se lo agradecí porque me permitió presentar, cargándole con el mochuelo de contestar la sorpresa anunciada al principio: Franca.

Así que me parece que ha llegado el momento de que me retire. A partir de ahora, ella tiene la palabra.

> Entra, recibida con una sonoro aplauso, Franca Rame. Da las gracias: "Sin exagerar... así, en vez de darme ánimos, voy a terminar creyéndomelo... me exalto... pierdo la cabeza... me convenzco de que soy un hombre..." (En ese momento, entre la hilaridad general, señala a Dario con un gesto) Una vez que el público está de nuevo en silencio, toma la palabra.

Antes que nada, consentidme un breve preámbulo: Dario os ha contado ya cómo yo nací hija de arte: comencé a actuar cuando tenía ocho años en brazos de mi madre... interpretaba el papel del hijo de Genoveva de Brabante... no hablaba demasiado e interpretaba con un estilo más bien naturalista... sabía poco de épica y de distanciamiento. Pero, por suerte, más tarde, cuando de jovencita interpreté también textos clásicos como *Romeo y Julieta* y *Otelo*, por instinto y por educación nunca recurría al énfasis ni empleaba efectos melodramáticos o retóricos. Toda nuestra manera de hacer teatro nacía de una práctica casi natural basada en modelos sencillos. Para nosotros actuar no comportaba desde luego problemas de investigación de estilos. Había aprendido a moverme y a hablar en el escenario... casi sin darme cuenta,... aprendía los papeles oyendo cómo los interpretaban mi madre y mis hermanas mayores, noche tras noche. Para nosotros, actuar era tan sencillo como caminar y respirar. Luego, más adelante, al entrar a trabajar en las compañías llamadas principales, me dí cuenta, por comparación directa, que teníamos un estilo mucho más limpio y eficaz que ese tan caótico y lleno de tonillos naturalistas del que alardeaban los actores de las compañías de renombre. Nosotros éramos faranduleros provistos del don de la

comunicación... Ninguna palabra se estrellaba en el suelo, todo lo proyectábamos hacia el patio de butacas.

Al principio de mi choque con el teatro oficial y famoso, casi me avergonzaba de nuestra tendencia constante a la improvisación, alguien me había convencido de que era una manera inculta, casi chapucera. Sólo más tarde me dí cuenta de la gran ventaja que suponía haber nacido teatrera de tradición popular. En seguida sentí gran afecto y gratitud por Bertolt Brecht cuando el azar quiso que leyera una famosa sentencia suya: "El pueblo sabe expresar con sencillez cosas profundas en arte. Algunos intelectuales de farragosa complejidad sólo consiguen expresar ideas profundamente vacías".

No obstante, a pesar de todo el bagaje de experiencias que llevaba detrás, no sabía nada de la provocación directa. No formaba parte de nuestro teatro. Sí, éramos épicos espontáneamente, representábamos los personajes... no encarnábamos los personajes. Pero sólo mi padre, que era el director y cabeza de compañía, sabía dirigirse directamente al público, entretenerlo, bromear, provocarlo en los prólogos que decía él solo (nunca durante la verdadera representación). Nosotras, las mujeres de la compañía interpretábamos, nos ocupábamos del vestuario, nos encargábamos de la taquilla, ayudábamos materialmente a montar el espectáculo, accidentalmente nos encargábamos de la casa y de cocinar. Pero en escena nunca dialogábamos con el público. Y así seguí vistiendo la ropa y la lógica de la intérprete no dedicada a la provocación y el entretenimiento también después, cuando formé compañía con Dario.

Sólo cuando dimos el gran salto; es decir, cuando decidimos abandonar el circuito oficial, tuve que aprender a entretener al público, dirigiéndome directamente al patio de butacas. Y no fue fácil... mejor dicho, al principio me nega-

ba absolutamente a asumir ese papel. Hoy puedo afirmar que se trató de un salto mortal. La primera vez me sentí intimidada, cohibida. Puedo aseguraros que aprender a dirigirse directamente a la gente, mirarla a la cara, conversar con ella, es mucho más difícil que interpretar cualquier escena solo o en pareja, o al menos para mí lo fue. Y con esto contesto a la chica que preguntaba qué tiene de bueno dialogar con el patio de butacas. Todo depende de cómo se haga, se puede hacer burdamente o de forma creativa, con estilo. Y luego, a propósito del truco con efecto de prestidigitador, para distraer al público con el propósito de articular la burla, y que semejante artilugio carece completamente de motivaciones políticas, lo desmiento calurosamente. Nosotros pusimos en escena dos comedias en cada una de las cuales habíamos ido montando dos provocaciones políticas de fuerte impacto.

## *El golpe del magliaro*[1].

Me limitaré a describir una: la maquinación estaba bien colocada en el espectáculo titulado *Guerra del pueblo en Chile*, puesto en escena como consecuencia inmediata del golpe de estado de Pinochet, con el asesinato del presidente Allende y la masacre de miles de hombres y mujeres demócratas.

El texto se elaboró con documentos auténticos de gran dramatismo. Un prófugo chileno nos había conseguido, entre otras, una grabación del último comunicado radiofó-

1. *Magliaro*: Vendedor de piezas de pura lana que consigue engañar a clientes ocasionales interpretando historias patéticas mientras les endilga tejidos defectuosos de desecho de las fábricas de Prato.

nico del MIR, un grupo de extrema izquierda cuya emisora central había sido asaltada y destruida por los carabineros de Pinochet. Dos reporteros, un hombre y una mujer, siguieron transmitiendo hasta el último momento, dando las posiciones de las tropas represivas, de las vías de escape aún libres para la fuga de los escasos supervivientes. El golpe de la puerta derribada y una descarga de ametralladora son las últimas señales de la emisión. Era una época en la que también en nuestro país se vivía un clima de golpe de estado inminente. Se había descubierto que algunos cuerpos especiales preparaban una intervención armada, con detenciones masivas y proyectos de campos de concentración en Cerdeña. Recientemente, en la investigación sobre la P2, ha salido a relucir que ese plan, apoyado por fuerzas políticas perfectamente identificadas, era mucho más que una veleidad abstracta. La prueba está en que se había ordenado a gran parte de los dirigentes del sindicato y de PCI que no pasaran la noche en casa... para evitar que les sorprendieran mientras dormían. Naturalmente, los organismos responsables del gobierno aseguraban que no era cierto y que se trataba de actos de provocación a cargo de grupos de agitadores.

En semejante clima, nos disponíamos a poner en escena el espectáculo en apoyo a las víctimas de los militares chilenos y a los perseguidos por la represión. Habíamos concebido el espectáculo como una secuencia de varios monólogos, *sketches* y canciones. En un monólogo, yo representaba a la DC chilena, una especie de gran alcahueta llorona, perjura y vulgar que clamaba su inocencia pegando saltitos entre cadáveres hacinados, pasteleaba entre el poder reaccionario y una democracia aparente que halagaba con gorjeos hipócritas. Nosotros, como sabéis, trabajamos también en espacios grandes como pabellones de deportes y grandes salas de cine sin condiciones acústicas

apropiadas. Por eso utilizábamos micrófonos y amplificadores de gran potencia. También nos valíamos de inalámbricos, lo que tenía la ventaja de que cada actor podía moverse a lo largo y ancho del escenario. Pero este recurso tenía el inconveniente de que a menudo se producían interferencias de voces, en nuestra misma longitud de onda, procedentes de coches de la policía: "Aquí pantera negra llamando a dragón rojo... ¿me oís? Cambio... Un borracho está prendiendo fuego al bar del pabellón de deportes... acudid... cambio". Estas interferencias, casi siempre se resolvían en juegos divertidos... respondíamos a la policía inventando a nuestra vez siglas fantasiosas: "Aquí gorila cabreado llamando... a babuino desquiciado... el león chocho se ha comido al guardián... acudid con un médico... el león no consigue digerirlo, traed Alkaselzer en abundancia... cambio"... Había algún madero con sentido del humor que, al descubrir de dónde provenían, soltaba una carcajada... pero la mayoría se lo tomaba a mal. Nuestro público ya se había acostumbrado a estas interferencias y se divertía de lo lindo. Nosotros, sobre esta casualidad, planeamos el primer escalón de nuestra provocación. Intervinimos a la policía. Grabamos en la cinta algunos mensajes, como si vinieran de la central: "Llamando, llamando... a todos los coches... ¡regresad! Cambio". "Aquí dragón verde patrullando... pregunto si la orden vale también para nosotros... cambio". "Sí, oiga, es una emergencia... cretino! ¿No lo has entendido todavía? ¡Cambio y fuera!" Fingíamos, también en este caso, un diálogo chistoso con la central... Pero mientras tanto habíamos soplado al oído del público el término "emergencia".

Entre los espectadores siempre había alguno que lo recogía... Decíamos algunos chistes tranquilizadores a cachondeo, como: "¡Ni inmutarse, hoy es sábado, como que van a organizar un golpe de estado en fin de semana!". Y

luego retomábamos el espectáculo donde lo habíamos interrumpido. Pero al cabo de un rato saltaba otra interrupción. Una chica muy cohibida aparecía en escena con las matrículas de un par de coches que había que mover escritas en un papel: "Perdonad la molestia pero no puedo sacar el coche y por desgracia tengo que volver... he llamado a casa, pero el teléfono está estropeado... hace un ruido rarísimo..." "También yo he intentado llamar... –decía otro espectador– debe ser una avería en toda la zona..."

Naturalmente, estas intervenciones estaban preparadas: después de comer habíamos tenido una reunión con todos los compañeros organizadores del espectáculo y los habíamos implicado en la representación: a cada uno le habíamos asignado un papel. Uno de los actores de la compañía, camuflado entre el público, hacía de director y apuntador para los pies. Tras la intervención de la chica con el problema del teléfono, desde el escenario cogíamos la pelota al vuelo para montar la situación: por un lado, volvíamos a sacar en broma la posibilidad de un acordonamiento policial. Por otro, ironizábamos dejando caer que al estar bloqueado el teléfono público, también lo estaría la comisaría, el cuartelillo y la curia... así que el supuesto golpe de estado habría fracasado ya. Un actor, en el papel de espectador con veleidades de extremista obtuso, hacía alguna que otra broma descaradamente provocativa sobre el sueño tranquilo, con pesadillas, de los dirigentes del PCI, que aseguraban en público que los miedos de la gente a una carga brutal de los militares eran pura fantasía, pero que, por si acaso, se iban todas las noches a dormir a casa de su madre. A partir de ahí, indefectiblemente, se montaba un debate bastante encendido sobre el tema del atontamiento socialdemócrata-revisionista. Cada vez reconducíamos la situación con esfuerzo... luego se retomaba el espectáculo.

Al instante, un estruendo proveniente del exterior nos dejaba a todos sin habla. Habíamos colocado algunos altavoces fuera del teatro (o del pabellón de deportes) y, en ese momento, se oía por ellos la grabación del paso de unos tanques. Uno, siempre de los nuestros, corría a la calle y volvía a entrar diciendo que estaban pasando algunos tanques y coches blindados. Nosotros volvíamos a quitarle importancia. Se reanudaba la discusión. Alguien avisaba que había policías de paisano en la sala. Y recordaba que, según la ley, la policía no podía asistir a espectáculos en círculos privados, como el nuestro. Se identificaba a un policía y se le rogaba que abandonara la sala (en realidad era uno de nuestros actores). El madero oponía resistencia. Se montaba otra discusión. El espectáculo se había trasladado del escenario al patio de butacas, todo el mundo tomaba la palabra. A nosotros nos tocaba el papel de moderadores. El madero abandonaba la sala.

En seguida entraba en la sala el reponsable de los organizadores para avisarnos de que el subcomisario, que se encontraba en el vestíbulo, quería hablar a ser posible con Dario. Dario bajaba del escenario, cruzaba el patio de butacas soltando chistes sobre su diálogo inminente con la autoridad constituida. A la espera de su regreso me tocaba a mí entretener al público... y cada vez tenía que inventarme intervenciones *ad hoc*. Dario volvía y decía que el subcomisario pedía que dejáramos entrar a los maderos en busca de alguien, tal vez un atracador, que se había colado en la sala. Y se desencadena una auténtica secuencia de pullas desternillantes. El espectáculo continuaba pero por poco tiempo. El subcomisario en persona, por medio de un subordinado, pedía que le dejaran entrar. Tensiones... Tenía lugar un breve debate. Luego, acompañada por un grupo de compañeros del servicio de orden, hacía su entrada "la autoridad". Otro de nuestros actores. Se hacía subir a escena al

falso subcomisario. Estaba visiblemente abochornado y tenso. Pedía que le dejaran hablar con el público, se le daba un micrófono. Aseguraba que no había ningún problema... todo normal. Luego sacaba una hoja y leía los nombres de algunas personas probablemente presentes en la sala. Se rogaba a éstos que fueran a la comisaría para una simple comprobación. Se trataba de espectadores ya sobre aviso, casi todos camaradas, que habían aceptado prestarse al juego.

Se hacía un gran silencio. Alguien aventuraba breves réplicas sarcásticas sobre la "simple comprobación". Comenzaba la lectura de la lista. Los camaradas nombrados subían uno a uno al escenario. En ese momento alguien en el patio de butacas entonaba a media voz *La internacional*. Poco a poco, se unía todo el patio de butacas que, tenso y alterado, se ponía de pie. En ese preciso instante –increíble– también el subcomisario al micrófono cantaba a todo volumen *La internacional* poniéndose el brazalete de servicio de orden, levantando el puño en señal de saludo. El público se quedaba atónito, luego alguien estallaba en una exclamación entre divertida e indignada: "¿Todo ha sido una broma?" Sí –contestábamos nosotros–... todo preparado, para hacer comprender a más de uno que el golpe de estado no era una trola lanzada al aire: "la prueba es que todos os la habéis tragado".

De inmediato, estallaba un bramido de carcajadas y aplausos de dimensiones increíbles. Típica reacción para liberar tensión... como si coralmente todos hubieran despertado de una horrenda pesadilla. Pero el espectáculo no se zanjaba con una carcajada y a correr. Indefectiblemente, y precisamente era eso lo que andábamos buscando, se montaban discusiones que rayaban en bronca. Había quien nos daba la razón por haber censurado la flagrante falta de compromiso; pero otros nos acusaban de que nos había-

mos comportado como *magliari* o charlatanes de feria y nos gritaban que aquello no era teatro, sino una tomadura de pelo que jugaba con la emotividad más irracional. Total, justo lo contrario de lo que un teatro épico y popular tenía que ser.

Algunas noches se producían escenas hilarantes y peligrosas al mismo tiempo. En Turín, Paolo Hutter, un periodista que acababa de llegar de Chile, se comió literalmente, hoja a hoja, una agendita con números de teléfono, y algunos camaradas se atrincheraron en las letrinas; en Bolzano, dos reclutas del cuerpo de montaña se tiraron de cuatro metros de altura para evitar un eventual y temido encarcelamiento, y fue un auténtico milagro que no se partieran las piernas; en Parma, un viejo dirigente del PCI, ex partisano, nada más oír que el subcomisario incluía en la lista a su hijo, se levantó y subió a su vez al escenario gritando: "Ah, no, entonces yo también voy a la comisaría y si a alguno del público todavía le queda un poco de dignidad que haga lo mismo". Al contrario, estaban los que la cagaban sin pudor. Cuando el subcomisario declaró que aquellos espectadores que demostraran su pertenencia a un partido del arco gubernamental podían abandonar inmediatamente la sala, siempre había algunos que picaban y agitaban su carné de pesebristas y querían largarse lo más rápido posible. Luego, cuando descubrían que se trataba de una broma, se ponían rojos como tomates de vergüenza entre el cachondeo cruel de los demás.

Decía que el debate adoptaba tonos más bien encendidos. A menudo, el resentimiento nacía de sentirse burlados, y naturalmente intentaban sacarse la espina disertando sobre el gusto y la estética. El caballo de batalla, como decía hace un momento, era la acusación de "*magliarismo*" (charlatanería), término inventado precisamente en aquella

ocasión. Nosotros contraatacábamos, enfocándolo desde el punto de vista histórico y recordando que el teatro popular siempre había utilizado la burla provocativa, no sólo por darse el gusto de mofarse sino también por anhelos didáctico-morales. Por mi parte recordaba que había visto un documental rodado en Persia sobre espectáculos-chanza realizados en una plaza de mercado, con una actriz encarnando a una mujer encinta: fingía tener contracciones, los presentes se desvivían por llevarla al hospital pero la parturienta no quería saber nada, prefería que la dejaran allí y parir en mitad de la plaza. Entre lamentos y tiradas ininteligibles daba a entender que alguno de los presentes era el padre de la criatura que iba a nacer, los hombres se miraban entre sí con la mosca tras la oreja. Alrededor había más actores que echaban leña a la situación, interviniendo como agentes del orden, como sacerdotes o personajes importantes. La disputa que surgía terminaba creando bandos opuestos, la gente no podía evitar descubrirse y manifestar sus ideas, generosidades o mezquindades, de modo que cuando al final se descubría el juego de ficción, el público se encontraba literalmente en paños menores, enfrentado al comportamiento que había mostrado.

## *La payasa, la bufona, la juglaresa*

Quisiera ahora repasar –sé que también Dario ha hecho alguna alusión– el papel de la mujer en lo cómico, e intentaré hacer también alguna referencia histórica. Sabemos que en la antigüedad las juglaresas eran las únicas mujeres a las que se permitía subirse a un escenario, y, como mucho, en una taberna. En la época cristiana tenemos ejemplos de

bailarinas famosas como Teodora de Bizancio. Sabemos, gracias a los frescos de Cnossos, de muchachas acróbatas en la isla de Creta, tres mil años antes de Cristo. Pero hay escasas noticias sobre la existencia de mujeres actrices en toda la época greco-romana. Sólo en el Medievo encontramos algunos testimonios pictóricos sobre la presencia de mujeres reales en escena. Conocemos relatos del Medievo francés, los *fabliaux*, que casi siempre estaban interpretados por habilísimas mujeres fabuladoras. En Boccaccio son las mujeres quienes llevan las riendas del Decameron... (Fiorina es la señora de las fábulas): son ellas las que toman la palabra más a menudo que los hombres durante el ciclo narrativo de los cuentos. Y casi siempre las historias que cuentan las muchachas son más divertidas y provocativas, en lo que a erotismo se refiere, que las de los hombres.

Pero Boccaccio no se sacó de la manga este ritual de los "cuentos"; es decir, de las veladas en las que se relataban fábulas apasionadas y narraciones obscenas. Entre los campesinos, hasta hace cincuenta años, siempre ha existido una tradición según la cual las mujeres más influyentes, al caer la noche, contaban en los establos fábulas y moralidades y, apenas los niños se dormían, historias obscenas. Lo obsceno siempre ha sido, nunca insistiré lo suficiente, el arma más eficaz para desmontar el chantaje que el poder ha metido en la cabeza de la gente: el sentido de culpa, la vergüenza y la angustia del pecado. ¡Qué gran hallazgo hacernos nacer ya culpables con un pecado (el original) por expiar o lavar! Maquiavelo aconsejaba al príncipe: "convenced a un pueblo de que es culpable, no importa de qué, y os será más fácil gobernarlo".

Destruir a través de la risa esa angustia siempre ha sido el principal empeño de los cómicos, especialmente de sexo femenino. *La Celestina*, de Rojas es el símbolo de la comi-

cidad femenina, comprometida en ese sentido. ¿Quién es Celestina? Una alcahueta generosa, cínica y apasionada que regenera muchachas de pasado disoluto, incluyendo sus genitales, empleando la cirugía plástica. Ofrece consejos a las jóvenes demasiado cándidas, las amaestra a la manera de la famosa alcahueta de Ovidio, les enseña a no avergonzarse del pudor. "¿Tu rostro se ruboriza, muchacha, si un hombre te roza la mano? ¿Pálida como el velo que te cubre la cabeza si te habla de amor? No, no te avergüences. Al contrario, disfruta hasta el fondo de esta turbación tuya. ¡Si supieras cuánto te costará fingir ese candor dentro de pocos años!.

En *L'Anconetana*, Ruzante utiliza a otra rufiana, así como en el anónimo de la *Venesiana* (no confundir con la *Venexiana)*. En esta *Venesiana,* la alcahueta intriga para asegurarse de que los dos mercaderes, padres de dos mozas estupendas, consigan hacer el amor con sus respectivas hijas... sí, habéis oído bien, los dos mercaderes, hombres maduros, están indignados porque un enjambre de jóvenes petimetres revolotean alrededor de sus hijas como "¡gatos encelados, dispuestos a beneficiárselas y a correrse una juerga!". Además, tienen pruebas de que las dos hijas se han encaprichado locamente de dos jóvenes y han decidido que una cercana noche de carnaval se subirán en las góndolas enmascarados y se darán el lote con sus jóvenes enamorados. A los dos maduros mercaderes se les ha metido en la cabeza que lo lógico sería que ellos, los padres, tuvieran el privilegio de gozar de sus hijas y no esos bastardos, ladrones de vírgenes dulcísimas..., pero por desgracia, está la moral... los padres sólo deben educar a las hijas, protegerlas, para entregarlas luego al primer imbécil, intactas y con una buena dote.

Al final los dos deciden intercambiarse las hijas y, con

ayuda de la alcahueta, se enmascaran y disfrazan con los mismos trajes que llevarán los dos jóvenes la noche de carnaval, para yacer con sus hijas en las góndolas. Es, sin duda, la sátira más feroz contra la cultura de mercado y el capitalismo naciente. La alcahueta no sólo tiene el encargo de tender una trampa a las dos hijas, sino de comentar la acción, la lógica de mercado, según la cual el sexo de las hijas también es objeto de comercio... y tiene que permanecer en familia o en el ámbito familiar.

La alcahueta, una mujer todavía joven y pasional, urde toda la maquinación. ¡Pero, ay! En el lance se enamora del capitán, uno de los dos amantes de las muchachas, y se las ingenia para que en el intercambio, el capitán acabe en la góndola con ella. No disimula lo suficiente, rezuma languidez... no le basta con que la besen, la abracen... quiere también hablar, contar su amor... y se sorprende a sí misma soltando a los cuatro vientos todo el plan. Hace muchos años vi un montaje de esta comedia, la actriz que interpretaba el papel de la alcahueta era bastante buena, un temperamento de campeonato, pero aunque dotada de un físico excepcional, realmente exuberante, le sacaba poco partido... estaba contenida al máximo.

Y a la inversa, he visto más interpretaciones de actrices cómicas... la mayoría sobreactuaba, cargaba las tintas. Nada más reprobable que ver mujeres que recurren a muecas y aspavientos, se contonean sin medida, mueven el culo sin razón, se palpan las tetas y se dan palmadas en las nalgas para demostrar que son desinhibidas y provocativas... cualquier cosa, con tal de arrancar una carcajada o un aplauso más. Se puede provocar y dejar al público boquiabierto con más mesura, toda actriz debería recordar que para una mujer, en primer lugar está la dignidad.

En un monólogo de *Tutta casa letto e chiesa*, titulado

*Todas tenemos la misma historia*, hay una secuencia inicial en la que una mujer mima que está haciendo el amor con su hombre. La mujer se queja de la precipitación y la falta de cariño de su pareja. Simula contrariedad, surge una discusión... luego los dos hacen las paces y vuelven a hacer el amor. También se mima esta última acción. Dando vueltas por Europa y, últimamente también por América, he tenido la oportunidad de asistir en más de una ocasión a la representación del mismo monólogo por parte de muchas actrices: inglesas, filandesas, suecas, francesas, alemanas, americanas... más de treinta en total. Alguna, como Yvonne Brayland, en Londres, interpretaban con medida y equilibrio, pero la mayoría cargaba las tintas y, obsesionadas por ser realistas, describían cada gesto con toques naturalistas de lo más desagradables. Flexionaban las caderas, luego agitaban el pubis, con unos golpes como para espachurrar el sexo de bronce de los guerreros de Riace, amagaban, boca arriba, danzas del vientre. Mezclaban las típicas llaves de lucha greco-romana con regateos de Cont-Kuck-Ctée, la mítica lucha coreana, que siempre termina con la sodomización obligatoria del contendiente derrotado. No digo que el público no se divirtiera, pero las carcajadas iban en detrimento del mensaje de fondo y terminaban por alterar tanto la progresión dramática como el sentido del personaje. La ternura, los sentimientos delicados que afloran de forma intermitente del diálogo quedaban literalmente degollados por esta pantomima descocada, perdón, desculada.

Y no es mojigatería: estoy de acuerdo con muchas mujeres que luchan por liberarse, una vez por todas, de las estúpidas inhibiciones sexuales que nos han inculcado durante años, pero me gustaría conseguirlo, incluso para quitarme la ropa interior, con un mínimo de estilo.

Y a la inversa, las hay que, obsesionadas por no pasarse

con el erotismo, encontrando zafio que las mujeres intenten hacer reír tratando grotescamente su propio cuerpo, resuelven el problema prescindiendo por completo del aspecto sexual. Hay escuelas de clown donde se enseña a articular gestualmente el propio cuerpo, castrando toda feminidad. El clown es unisex, alegan. O sea, sólo masculino. En la interpretación clownesca la presencia femenina es sólo un pretexto, como contaba Dario a propósito de los Cavallini en Medrano, se le reserva el fascinante papel de bailarina en la cuerda floja, un símbolo poético, entrañable. Pero sólo un símbolo: y, francamente, a mí no me da la gana de hacer de símbolo; es más, me cabrea muchísimo. Hay clownesas que se visten de hombre, se disfrazan e intentan poner voz masculina. Un híbrido tremendo que conduce a un callejón sin salida. A la Pinuccia, una de las tres Nava, le quedaba fenomenal la ropa de clown, estaba arrebatadora; si hubiera nacido varón habría sido un clown inigualable. Pero por desgracia no quiso o no consiguió dar con un personaje cómico totalmente femenino, y tuvo que dejar, no sólo el papel de payaso, sino el oficio *tout court*.

Todavía es peor la situación de las mujeres mimos. Casi todos los maestros de mimo, exceptúando a la Flache, coreógrafa de gran talento, son varones y entienden el mimo en clave masculina, incluso tendenciosamente asexuada. Los grandes mimos clásicos tienden a excluir el sexo y el erotismo, casi todos son Pierrots encalados y con lunares. Marcel Marceau tiene como prototipo fijo un Pierrot marino (un híbrido entre heladero y marinero rebozado en harina blanca), listo para que lo frían en la sartén: cándido, soñador, mariposeador, nunca un temblor que no sea provocado por nubes o libélulas... persigue un globo rosa, pero ni se le pasa por la imaginación que pueda semejarse a las nalgas de una mujer... si lo sospechara por un instante, estallaría él... en lugar del baloncito. Cuando una mujer inter-

preta a uno de estos Pierrots se vuelve todavía más insoportable. Un hombre asexuado, pase... pero una mujer... asexuada, jamás.

Un día hablaba con una chica de Nueva York que ha estudiado mimo y arte del clown durante mucho tiempo. Una chica con grandes dotes, entre otras cosas, para la acrobacia y para la música: canta espléndidamente y se acompaña con la guitarra como una verdadera profesional. Estaba en crisis precisamente por lo que estábamos hablando. En seguida se dio cuenta de que casi había perdido su identidad. Una mujer tiene que interpretar papeles femeninos. Un hombre puede hacer de travesti magníficamente y hallar a través de la caricatura tonos divertidísimos. Pero una mujer "travesti" no tiene ningún sentido, a menos que sea explícitamente, en el contexto de la ficción escénica, expresado de forma evidente, o mejor, declarada: no tiene que haber lugar a dudas de que el personaje está metido en un juego.

Este de disfrazarse ostensiblemente era uno de los recursos más utilizados en la Comedia del Arte y, el equívoco funcionaba porque la actriz había demostrado antes al público su auténtica feminidad, había convencido al respetable de sus encantos femeninos, atributos inequívocamente femeninos, con especial atención a las redondeces prominentes de sus senos, y sobre todo a una gracia exquisita de mujer. Entonces, y sólo entonces, podía la actriz permitirse el disfraz, que también era un pretexto para mostrar, incluso alardear de sus atributos. En una escena de equívocos, Isabella Andreini se pone una malla ceñida, traje base de los jóvenes aristócratas de su época, para que el público repare en sus atributos más que si estuviera completamente desnuda. En otra escena, Isabella interpreta su locura, charlotea, se ríea, se suelta el pelo y se rasga las vestiduras. Se las rasga literalmente, dejando un seno al aire... la falda

se le rompe, se le ven las piernas y, al darse la vuelta, los orondos glúteos: el público enloquece. La moral está a salvo. Se trata de una criatura inocente, no lo hace por exhibirse, es la locura que la domina. Y es fácil de adivinar la razón de tanto éxito: era la primera vez que, desde hacía siglos, se veían mujeres de verdad y de gran hermosura, actuando en una escenario real.

Hasta entonces, como habíamos dicho, sólo cómicas en las tabernas desempeñaban la doble función de juglaresa y prostituta. En escena, hasta entonces, interpretaban los papeles femeninos unos muchachos, los famosos *marioli*. Poca gente sabe que el término *mariolo o mariulo* que actualmente significa muchacho espabilado y ladronzuelo, en un principio significaba joven embustero, liante, en la medida que se refería a los muchachos que, en las representaciones sacras, se vestían de vírgenes asumiendo un candor y una pureza que, la mayoría de las veces, no poseían... Todavía en el siglo XVII las mujeres que actuaban en teatro, eran consideradas prostitutas: con clase, se entiende, pero prostitutas al fin y al cabo. No sé hasta qué punto era irónico que las llamaran "cortesanas honorables". No importaba que intelectuales y príncipes las agasajaran con regalos y distinciones, por muy honorables que fueran, en putas se quedaban.

Hay comedias escritas por mujeres e interpretadas sólo por mujeres. Las monjas de un convento bretón del siglo XV montaban comedias morales, a mitad de camino entre lo cómico y lo trágico, escritas por su abadesa (la abadesa de Rosvita, teatralizaba temas parecidos ya en el siglo X). En una de estas comedias se habla de una monja que se enamora de un joven ganimedes y se queda embarazada: parece la historia de la monja de Monza, sólo que con catarsis. La hermana, desesperada y abandonada para más

inri, piensa en ahorcarse. Luego, iluminada por una señal de la Virgen, decide afrontar el escándalo y con él la dura expiación de sus culpas. Así que se arrodilla y ruega a la Virgen, completamente desesperada. Al alba la hermana aborta. Las monjas entierran el pequeño cadáver. Cuando se presenta en el juicio de sus superiores que intentan aprovecharse del escándalo para cerrar el monasterio, la hermana demuestra que todo ha sido una calumnia y su acusador es castigado.

Si analizamos con un mínimo de atención esta moralidad, vemos que de ella emana una antimoral extraña. Si una comadrona hubiera realizado el aborto, se habría tratado de un delito horrendo. Pero como ocurre después de que la hermana se quedara tumbada boca abajo durante una noche entera sobre el pavimento desnudo de la iglesia, se puede hablar de milagro y se da cristiana sepultura al hijo del pecado. Lo que nos importa es constatar que estas monjas de los siglos X y XV se permitían escenificar y debatir temas bastante peliagudos, como el sexo en el convento, el problema del deseo sexual, incluso el aborto... por muy santificado que fuera.

No tenemos ni idea de cómo se escenificaban estos textos, sabemos que sólo actuaban ellas, las monjas, en papeles casi exclusivamente femeninos y para un público femenino. Los papeles masculinos eran escasos y de poca monta. Cuando había que interpretar a jóvenes y hombres maduros, con gran alborozo de las novicias y de las hermanas espectadoras, las más aptas para el papel se ponían ropas masculinas. Debió ser un juego que estimulaba fantasías al límite del morbo cuando aparecían hombres, por muy falsos que fueran, en un ambiente al que sólo accedían de tapadillo.

En épocas arcaicas, entre los Áticos y los Aqueos, las

mujeres se trasladaban todas juntas fuera de la población, para escenificar espectáculos orgiásticos en lugares sagrados cuyo acceso, estaba severamente prohibido a los hombres. Baste con recordar el episodio de Ovidio en *La metamorfosis*. Es más, como cuenta Eurípides en *Las bacantes*, el desventurado que se acercara corría el riesgo de que aquellas exaltadas indómitas lo devoraran vivo. También las mujeres de Bali, me contaba Ron Jenkins, todavía hoy, suelen apartarse como las bacantes y en fiestas determinadas, para interpretar historias grotescas en las que actrices disfrazadas se burlan de los hombres caricaturizándolos sin piedad. En estos casos, los papeles más importantes siguen siendo los femeninos. Hay que recalcar que los primeros cómicos, en el origen de la mitología, fueron mujeres, y que el espectáculo cómico era un acontecimiento fundamental en todos los ritos iniciáticos: para sacralizar el lugar de la fiesta, el primero en entrar en el espacio ritual era el cómico, y antes aún, la mujer cómica. Sólo cuando ambos lograban que el público estallara en risas, el dios concedía carácter sacro al lugar y a la fiesta.

Entre los árabes, antes del advenimiento de Mahoma, se celebraba un rito para rogar al dios de la lluvia que las nubes descargaran. La comunidad colocaba en un descampado un sillón con un muñeco sentado, rebozado en harina y con los ojos abiertos, cejas caídas, boca dibujada de un solo trazo hacia abajo para indicar tristeza. El muñeco representaba al hijo de la lluvia, un niño siempre enfurruñado, deprimido diríamos hoy. En aquella época arcaica, todavía no se había relegado a las mujeres al gineceo, y podían participar en los grandes ritos. En concreto, en la bufonada que tenía lugar en las grandes sequías para inducir al dios de la lluvia a ayudar a los hombres y salvarlos de la catástrofe. Grupos de auténticos clown ejecutaban una zarabanda de caídas, revolcones y choques cómicos; las

mujeres se ponían rellenos superlativos en las caderas, glúteos y senos, y se exhibían bailando; a culada limpia, golpeaban a los clown con sus protuberancias, tirándolos literalmente al suelo. Agarraban por la cabeza a los hombres y, sin dejar de bailar, les hundían la cara entre sus grandes mamas hasta ahogarlos. Una vez más, la payasada se basaba en la parodia del cortejo amoroso y en paradojas obscenas. Cuando la diversión arrancaba a toda la comunidad sonoras carcajadas, el muñeco entornaba la boca hacia arriba en una extraña sonrisa. Y al instante caía lluvia del cielo. Las gotas de agua eran las lágrimas del dios, conmovido por el afecto que le demostraban los hombres, que se habían desvivido por divertir a su retoño.

Entre los árabes todavía existe un poema que mujeres fabuladoras miman y cantan con gran ironía. He aquí un ejemplo:

Con mi mejor túnica me he vestido
al primer carámbano de luna,
de los camellos el hollar aguardo
que fluye rezongón de las afueras.
Mi corazón lo advierte antes que los perros
a las puertas de las murallas, guardianes.
Y el mismo ritmo de pezuñas,
la arena golpeando,
tu llegada profetiza,
rizado jefe de la caravana de Hassan,
polvoriento todavía entre mis brazos,
en reseco sudor bañado,
te estrecho, te beso.
Aunque de Alá fueras hijo
negar no podrías que eres amante
más bien pestilente.
Tanto he aguardado que, para mi alivio,
ahíto cordero de rosas te me antojas.
Se deslizan mis manos enjabonadas

como peces de lavanda;
te lavo, te rocío, te envuelvo en paño de lino;
te asperjo pecho y hombros de tomillo fresquísimo;
aminora el ritmo, rizado.
Repara:¿aún crees que cabalgas?
Tiempo ha que tu animal dejaste,
amor feroz que el corazón me partes,
a partir ya te apresuras
cuando el hollar de tus camellos se acalle
en el mudo vapor del horizonte
se detendrá mi corazón, lo sabes,
y me sentiré morir,
más al instante me repondré, no temas
vestiré mi mejor túnica,
de camellos un nuevo hollar aguardando,
¡Ay, de la próxima caravana!
En ella hay un joven que certero cabalga,
de ojos claros.
Perdón, mas resistirme no puedo
al placer de que el corazón me parta,
y al partir él también
en la próxima luna, no podré menos
que sentirme morir,
cuando el hollar de tus camellos se acalle
en el mudo vapor del horizonte.

Por increíble que parezca, vi y escuché esta balada en un programa de la segunda cadena. Se trataba de un documental en capítulos sobre la cultura popular de Oriente Medio. Casi no tuve tiempo de grabar la voz del traductor que seguía el canto original. Un canto admirable, con un compás constante, casi de *sound* africano, que recordaba el pisar rítmico y sordo de los camellos. Por desgracia, no tenía a mano medios para reproducir también las imágenes, especialmente los gestos y los pasos de baile de la narradora, que de vez en cuando se permitía parodiar a la bailarina convencional, tal y como estamos acostumbrados a verla en

los documentales turísticos sobre folclore erótico árabe. Llevaba en bandolera un tambor del tamaño de una sandía cortada por la mitad, en el que golpeaba con los dedos y la palma de la mano, expresando el ritmo constante de la carrera de camellos, pero nada era descriptivo... de vez en cuando detenía el golpeteo, se escuchaba sólo el sonido de los instrumentos de cuerda. Una flauta sonaba al unísono con el canto y la mujer bailaba en silencio en el sitio. Más que una danza, era una pantomima: esbozaba caricias a su enamorado, hacía ademán de sentirse abrazar, arqueaba hacia atrás el busto y la cabeza como dejándose caer por el abrazo masculino. Y vibraba con la pelvis estremeciéndose con gran pudor. Luego volvía de golpe a tocar el tambor y levantaba las piernas a cámara lenta doblando las rodillas y estirándolas de golpe en un bellísimo gesto ondulante, que recreaba el correr de los camellos.

Encontramos la misma ironía extraordinaria en un canto occitano del siglo XIV que se llama *Despedida al alba o Llamado de la reina de Navarra*. También era una juglaresa quien ejecutaba esta balada, igual que la mujer árabe (persa, para más señas), tal vez se acompañaba de un instrumento y hacía los diferentes personajes:

> Franca se tapa los ojos con el antebrazo y, aunque permanece en pie, finge dormir. El tono de su voz adquiere un timbre soñoliento.

Entre sábanas me desperezo al rayar el día,
de mi lecho levantándote estás y, para ponerte las calzas,
la espalda me das.
*(Se sienta muy despacio en una silla, cruza las piernas)*
Extraño pudor el tuyo:
La noche entera mis brazos te han estrechado
¿Por qué ahora rehuyes mi mirada?
*(Siempre despacio, vuelve a ponerse en pie)*

Te miro apenas
y la sábana me arrancas;
quisieras que te retuviera con elogios
*(Se incorpora hacia adelante)*
Oírme suspirar quisieras: "No te vayas tan presto,
ha sido maravilloso... ¿cuándo volverás?"
*(Se coloca a un lado del escenario, como si acompañara al joven hasta la puerta)*
No, esas plumas a tu sombrero no concedo.
*(Vuelve al centro de la escena y se sienta)*
El jubón has vestido y calzado las botas,
te demoras en el nudo y haces ruido
*(Se levanta de golpe)*
Esperas que corriendo me interponga en la salida
diciendo para impedir tu partida:
*(Extiende los brazos)*
"Un beso postrero, di que me seguirás queriendo"
*(Muy despacio vuelve a sentarse y, guardando el equilibrio, se tumba en horizontal la silla)*
No, ni me muevo,
partir te dejo
No te concedo llevar mis plumas
en tu sombrero.
*(Levanta un poco la cabeza)*
Bajas la escaleras con mucho zapateo
y, aguardando en el portal
entreabierto,
que me asome anhelas
y diga quejumbrosa:
"Conmigo cada noche tenerte quisiera"
No, ni me he levantado siquiera.
No, no te concedo que luzcas mis plumas
en el sombrero no te concedo.
*(Vuelve a levantarse despacio)*
Montas el caballo y lo haces caracolear
para hacerte sentir... tamborilean los cascos en el pavimento
de la esquina a donde la cocina asoma.
*(Se adelanta hasta el límite del proscenio)*
Allí estoy yo escanciándome

un vaso de vino.
(*Hace el gesto, apenas esbozado, de levantar la copa)*
Y brindo a mi salud por lo bien
que he hecho el amor
Y tú, mira que lo lamento,
partirás sin plumas... ¡cual pavo desplumado!

Es una balada que a las mujeres y a las chicas nos gusta de inmediato... a los chicos y a los hombres maduros algo menos. Por lo general, a los varones les cuesta reíse de sí mismos. En nuestro espectáculo *Pareja abierta* hay partes en los que las mujeres ríen relajadas, alegres. Al contrario, los hombres, silencio sepulcral, como mucho, refunfuñan. Y cuando en el prólogo del espectáculo subrayo este comportamiento, tendríais que oírlo, las mujeres ríen como antes; en cambio la carcajada del macho no tiene ya nada de humano: es una risa forzada, con falsetes estridentes, se atragantan... De vez en cuando, en ciertos fragmentos de sátira feroz, se oye el susurro de una mujer dirigiéndose al hombre que tiene al lado: "¿te reconoces, estúpido?". Los hay también que aplauden antes que las mujeres y comentan: yo no me siento humillado porque no tengo nada que ver con el personaje del que se cachondean en escena... ¡soy feminista! Y pensar que a los hombres feministas habría que estrangularlos de pequeños...

A propósito del feminismo, os diré que ahora las cosas marchan algo mejor, esas formas exasperadas de estremismo histérico se han resuelto... incluso disuelto: pasada la época del fervor virulento, hoy día se ve a muchas chicas –algunas de las cuales participaban antes en danzas maléficas por la emancipación y con rito final alusivo a la castración del macho– que han vuelto del todo al redil, casadas, madres felices, esposas felices... y también algo atontadas. ¿Por qué será que en todos los asuntos de lucha los

más exaltados son los que se apagan más aprisa y para siempre? Recientemente también he tenido choques con grupos de feministas, digamos radicales –todavía existen– sobre de cómo entender la relación crítica con el hombre. Algunas me recuerdan a ciertas asociaciones políticas sesentayochistas que aplicaban esta fórmula a todo: el burgués es siempre infiel, cabrón y explotador; el proletario es siempre limpio, inteligente, revolucionario.

Durante un espectáculo en Sicilia, una chica se levantó y se fue del teatro denunciando cómo me atrevía a ironizar sobre el lenguaje sentimental de cómic del ama de casa... y preguntaba por qué ponía en escena algo que no existía; es decir, la condición de una mujer que no podía disponer de sí misma, obligada a estar en casa por el marido-patrón. Tras el espectáculo conseguí localizarla, y le propuse discutir invitándola a cenar con el resto de la compañía. No puedo, contestó, si en media hora no estoy en casa, mi padre me mata. Eran las diez de la noche. Y encima la chica estaba firmemente convencida de que ya estaba emancipada y era dueña de su propia vida. Realmente creo que siempre es peligroso afrontar cualquier cuestión sin un mínimo de autoironía y distancia crítica.

Tomemos los juicios que algunas ramas del movimiento feminista emiten sobre ciertas obras célebres: *Alcestes* de Eurípides, por ejemplo. La historia es conocida: Alcestes es la mujer del rey Admeto y vive feliz con su marido, cuando una tarde recibe la visita de un señor extraño, algo lúgubre, aunque de modales refinados: de hecho, se trata de Thánatos, la muerte, que en griego es masculino. Thánatos no ha venido por ella, como Alcestes cree en un principio, sino a llevarse a su marido. Alcestes se desespera y conmueve con su lágrimas a Thánatos, que al final le hace una propuesta: si alguien se ofrece en lugar del rey Admeto, a él le da igual.

Alcestes se lanza a buscar con angustia, va a ver a los amigos de su marido, a sus propios parientes, hermanos y cuñados, pero todos se niegan. Ella insiste en que está en juego la existencia del reino y del país entero: jamás ningún rey demostró ser tan eficiente y honesto, su muerte supondría una pérdida irreparable para todos. Sin contar con que muerto él, que infundía sumisión y respeto a los enemigos, éstos se precipitarían a invadir el país causando masacres y la consiguiente pérdida de libertad. No hay nada que hacer, nadie está dispuesto al sacrificio. Alcestes intenta la última carta: va a casa de los padres de él, dos viejos ya decrépitos. Se trataría de que ellos renunciaran sólo a algunos años, tal vez meses de la vida que aún les queda. Pero la madre y el padre le contestan que precisamente cuanto menos tiempo les queda, más precioso e irrenunciable les parece. A Alcestes ya no le queda más que ofrecerse ella misma. Naturalmente el marido no acepta, además hay hijos que educar. Pero Alcestes plantea tantos y tan irrefutables argumentos, que al final el marido se decide y consiente. Thánatos se lleva a la mujer. Al esposo se le parte el corazón y llora desesperado, "él que ante los ojos del mundo parece un arquitrabe de piedra inflexible". Interviene Hércules que baja a los infiernos, arranca a la dulce Alcestes de las garras de Thanatos y la devuelve a los brazos de su esposo.

Veamos ahora cómo algunas feministas duras, despiadadas mejor dicho, analizan esta obra: antes que todo, para ellas la moral infame aflora más obviamente es que una buena madre tiene que sacrificarse. Más aún, que el sacrificio por el macho es justo la nota más alta en la escala, casi privilegio y honor para la hembra. Que una esposa y madre digna debe aspirar a inmolarse por los hijos y por el marido. Personalmente, aunque este juicio tan sugerente posee cierta credibilidad parcial, pienso que tragárselo a pies jun-

tillas implica no ver más allá de las narices de uno, y encima con ojo miope. El autor, no lo olvidemos, es Eurípides, un dramaturgo al que Aristófanes mortificaba, incluso agredía por su excesiva simpatía hacia los movimientos de emancipación de las mujeres atenienses del siglo IV a. C., que no puede caer en una simplificación tan hipócrita y tan evidente. Desde un punto de vista más sutil, nos damos cuenta de que la primera gran moraleja reside en la acusación que, a través de Alcestes, Eurípides lanza contra una sociedad fundamentalmente egoísta, donde los problemas de la colectividad y las ventajas comunes se ignoran tranquilamente. Otra acusación va precisamente contra la hipocresía. ¿Dónde está el tan cacareado e inigualable amor materno? ¿Y el de los amigos y hermanos? Así Alcestes se queda sola. El suyo, al sacrificarse, es un gesto de condena también a la sociedad entera. Y cuidado, Eurípides es un gran teatrero, no cae ni por asomo en el fácil truco de la catarsis barata. El marido se niega hasta el último segundo. No es un cobarde, no acepta que lo sustituyan. Al contrario, trata de aferrarse al pretexto de que hay que aceptar el destino sin discutir. No tergiversa por no llamar la atención. Es un hombre decidido. Pero la dialéctica de Alcestes lo disuade. Y al final, sacrifica por los demás su don más preciado, a su Alcestes. ¿Os parece una argucia aún más refinada? No, su desesperación, que lo impulsa a querer darse muerte para reunirse con Alcestes, es prueba fehaciente. Lo terrible para él es tener que seguir viviendo sin su mujer. ¿Y os parece poco? Para conseguir este clímax trágico al final se requiere el "*deus ex machina*". El público lo exige. Y Hércules llega de improviso en plan "llegan los nuestros" para mitigar el dolor que se ha apoderado ya de todos los espectadores. Creo que ésta es la lectura más correcta de la moraleja de Alcestes. Se me podrá objetar que soy una ingenua... pero me tendrán que convencer.

Con esto no pretendo alterar la opinión sobre el comportamiento general del macho y de su cultura claramente falocrática. Basta con ver el peso, el valor que el varón confiere a su mágica extremidad. Que además, si una la mira con detenimiento, no es más que un rabito. El diablo lo tiene detrás, el varón delante. Claro que gracias a este rabito que se nos presenta como el eje del universo, el hombre se siente invencible. Hay que admitirlo, las mujeres somos en realidad imperfectas comparadas con él. Sabemos hacer hijos con todos los órganos en su sitio, veinte dedos contando los de las manos y los pies, dos ojos, dos orejas, una nariz... etcétera. Pero, sin el rabito del macho, somo ineficaces, inútiles diría yo. Y además está ese hecho milagroso: ¡la erección! Lo ves ahí deprimido, indefenso como un limaco... pero al instante ¡zas! se yergue altanero. Un fenómeno que se puede verificar en las condiciones más variadas... en distintas condiciones atmosféricas... en tierra pero también bajo el agua... si está lo suficientemente templada. Me contaron que un piloto tuvo una erección extraordinaria justo cuando se lanzaba en picado en su superbombardero contra el objetivo. ¡Milagro! En cambio nosotras no. ¡Ni aunque nos lanzáramos forradas de nitroglicerina como bombas o misiles contra el objetivo!.

También hay que decir que el macho, desde los albores de la civilización, siempre ha designado su órgano con nombres gradilocuentes... –la palabra órgano me confunde, me recuerde la iglesia de San Pedro... y la misa cantada– decía que el macho ha celebrado siempre con nombres altisonantes los detalles anatómicos de su propio sexo: falo... Escuchad lo bien que suena: ¡falo! Prepucio: el prepucio podría ser todo menos lo que realmente es: "¡Qué predicador tan espléndido que desde lo alto de su prepucio arengaba a las masas de fieles!" Glande: parece el nombre de una flor exótica: "Toma, te regalo este ramo de olorosos

glandes para que los estreches contra tu pecho!". Con semejante terminología se podría reconstruir una poema de Sófocles:

> Viene el excelso Hermione,
> Prepucio invicto,
> seguido de su hermano Glande
> el yelmo priapesco en la cabeza,
> cabalgando el encabritado escroto.

En cambio con la terminología que han acuñado para nosotras las mujeres no se puede recrear nada de nada. Han elegido expresiones horrendas: "vagina". Como mucho una puede resbalar en la vagina: "Me he roto un tobillo al resbalar con una piel de vagina... ¡mira!". Todavía peor es útero. ¡Dios, qué nombre! Parece un insulto, un objeto contundente: "¡Como te tire este útero... te abro la cabeza! Por no hablar de "vulva". Ya sé que está de moda el Volvo pero es otra cosa. Vulva podría ser el nombre de un puercoespín mejicano cruzado con un oso hormiguero del Perú. Y para colmo es venenosa. Como te muerda la vulva tienes que inyectarte inmediatamente el mismo antídoto que se utiliza en caso de picadura de viuda negra.

No, no hay nada que hacer, los varones han pensado adrede estos términos para mortificarnos. Ya puedes hacerte ilusiones de insertar estas palabras en un canto épico, como mucho se puede crear un relato de terror. Como este:

> Los murciélagos volaban al anochecer,
> Las vaginas graznaban en el estanque
> Era el momento en el que depositaban los huevos;
> un útero tremendo se alzó en la noche,
> los espermatozoides perecieron todos de espanto.

Pero la palma del horror se la lleva sin duda otro término... que si os digo la verdad sólo consigo pronunciar con mucho esfuerzo, y que en mi opinión se refiere exclusivamente a nosotras... hago un auténtico esfuerzo para pronunciarlo: orgasmo. ¡Dios, qué palabra! Repito, en mi opinión se refiere sólo al sexo femenino... los hombres experimentan placer: nosotras, orgasmo. Suena de forma horripilante... que sugiere monstruos. Parece un cruce entre orangután y mandril: ¡Orgasmo! Ya lo estoy leyendo en grandes titulares en la prensa: "¡Orgasmo escapado del zoo!" "¡Monja agredida por un orgasmo enloquecido escapado del circo americano!". Cuando encima dicen: "Ha alcanzado el orgasmo", ¡me parece ver a un pobre tipo corriendo como un loco tras el tranvía hasta que al final consigue subirse en marcha!

Decía al principio que en la época de los griegos la mujer no podía subirse a un escenario; no obstante, se trata de un veto que se impone sólo a partir del siglo VII a.C. En épocas más antiguas, al contrario, las mujeres se encontraban interpretando e inventando historias como protagonistas incontestables. Puedo revelar con cierto orgullo que hasta la tragedia, en su forma más arcaica, fue inventada por mujeres. Y constituye especial sorpresa saber que se trataba de tragedias articuladas en clave cómica, bufonesca para más señas.

De hecho, como cuenta Tessari en su *Teatro del cuerpo, teatro de la palabra*, el rito eleusino, forma primigenia de espectáculo trágico, nace para celebrar una recreación bufonesca inventado por una moza muy ingeniosa con el fin de apartar a Démeter de la desesperación. La madre tierra bajaba del Olimpo donde había tenido unas palabras con los dioses. Estos no habían intervenido para satisfacer las peticiones de la madre de Dionisos y Core (la primavera). La

diosa pedía a los dioses que le devolvieran a Core, a la sazón raptada por Plutón... y éstos casi se habían cachondeado de ella. Presa de la indignación, Démeter había descendido al valle y se había detenido en Eleusis en casa de personas generosas y hospitalarias. Pero se mantenía lejos de todos en el patio, desconsolada. Incluso había rechazado el vino que Baubo, la chica ingeniosa, le había ofrecido. Baubo, que en el rito eleusino recibe el apelativo de "la hija de la tierra", se desnuda por completo y se pinta en el vientre dos grandes ojos, una nariz y un poco más arriba del pubis, una boca... el ombligo será el tercer ojo. Se tapa la cara y el busto con hierbajos para simular una gran cabellera sobre la gran carota y, contoneando las caderas, hinchando y metiendo el vientre, improvisa una danza con pases obscenos y canta versos picantes ante la diosa. Démeter sonríe... mejor aún, ríe y se divierte. La hija de la tierra ha conseguido liberar a la madre tierra de la tristeza. Es el comienzo de la vuelta de la alegría y de la vida a la creación... al mundo de los hombres.

El origen del "no" en Japón es análogo. También en esta ocasión tenemos una divinidad enfadada con el resto de los dioses. Se trata nada menos que del Sol en persona. El Sol se ha encerrado en una gruta, decidido a no salir jamás. La Tierra está envuelta en la más absoluta oscuridad. Los dioses se han reunido ante la gruta, en torno a una hoguera, esperando a que el Sol abandone su ira. Aguardan a que al menos se digne a escucharlos. Durante la espera, una muchacha (observad, siempre es una mujer quien inventa la artimaña cómica-obscena), una graciosa semidiosa, se sube a una piedra junto al fuego y comienza a cantar, se mueve evidenciando la extraordinaria belleza de su cuerpo, marca pasos de danza y se desnuda. Durante el *strip-tease* la muchacha se excita y realiza algunas variaciones obscenas; también la letra de la canción adquiere tonos cómico-pro-

caces. Los dioses ríen y aplauden. El Sol escucha desde su antro las carcajadas y, curioso, echa una ojeada a través de una rendija. Para espiar mejor, corre la gran piedra que obstruye la entrada a la gruta. La rendija se hace más ancha. Una luz cenital cae sobre la joven "*striptease*r" que, halagada, aumenta los contoneos de cadera y los andares lascivos, entre los aplausos y silbidos de la jauría de dioses, notoriamente morbosos. También el Sol ríe y aplaude. Es el final de la hostilidad. La vida vuelve a empezar.

En las dos modalidades de tragedia más antiguas e importantes que se conocen en el mundo, tenemos en su origen la catarsis de la risa y de la obscenidad sexual que liberan la luz y la armonía. Así se exorcizan el resentimiento, el odio y el miedo en todas las representaciones populares y, por tanto, se disuelven en el juego grotesco.

Dario, hablando de la máscara, ha hecho alusión a lo difícil que resulta para las mujeres llevarla. Quisiera detenerme brevemente en este tema: también en este caso hay un explicación histórica. En primer lugar, como ya he indicado, durante siglos los papeles femeninos estaban interpretados por varones disfrazados. En la *Venexiana* –para entendernos, la que puso en escena Scaparro con la Moriconi– hay una escena más bien ardua de interpretar, ya que se corre el riesgo de caer en cierto moralismo zafio debido a ciertas alusiones a la homosexualidad que, en el texto, son bastante fuertes. Es protagonista de la escena una viuda enamorada de un joven forastero que llega a Venecia en busca de aventuras galantes. La viuda, arrebatada por el deseo de un abrazo maravilloso, sueña que abraza a su amante y retoza en la cama con él... de modo que abraza a su sirvienta a la que obliga a fingir que es hombre, a besarla y a gritar "cosas verdes"; es decir, obscenas, al estilo de

los machistas fanfarrones, para que ella pueda, cada vez más cerca, hacer realidad la ilusión de gozar, enloquecida de amor, con el forastero.

La comedia solía comenzar con una advertencia que el autor del prólogo dirigía al público: "Espero que no seáis moralistas tan viles como para horrorizaros. Sí, es cierto, en la segunda escena hay una mujer que besa a otra mujer en la boca, pero no os escandalicéis porque estáis más que al corriente de que son dos varones los que interpretan, y no hembras". Es todo fruto de la ficción; vamos, que si dos chicos se besan haciéndose pasar por mujeres, la moral está a salvo. Anécdota esta que da prueba fehaciente de cómo todavía en los inicios del siglo XVI se prohibía a las mujeres la participación, en calidad de actrices o de espectadoras, en el teatro. Durante la Contrarreforma, que había traído consigo el éxodo de numerosas compañías italianas, se habían cerrado muchos espacios teatrales. Pío IV y Pablo V, impulsados por el cardenal Carlos Borromeo (el teórico de la Contrarreforma), asumieron el papel de grandes exterminadores del teatro italiano, sobre todo del romano.

## *Las mujeres sin máscara*

Por suerte, durante el mismo período en Francia, a las mujeres se les adjudicaba un espacio muy diferente. Es cuando Isabella Andreini, poetisa, escritora, eximia actriz, obtiene no sólo un éxito clamoroso entre el gran público, sino sobre todo reconocimiento entre los intelectuales. Isabella se interpretaba más a sí misma que a un personaje auténtico y real. Así que no tenía necesidad de ponerse máscara. La otra razón por la que las actrices se negaban a

llevar máscara respondía a una necesidad de darse a conocer, por fin mujeres de verdad, nada de "travestis". Hay algunos personajes femeninos como el de "Marcolfa" –que yo interpreté en *Arlecchino*– que en algunos casos eran interpretados por mujeres sin máscara pero con maquillaje, más otros accesorios que falseaban el rostro: narices postizas, cejas llamativas, labios postizos, verrugas, etcétera. Pero nunca máscaras. Por mucho que uno rebusque en todos los libros de historia del espectáculo, nunca se encuentra una máscara femenina para actriz.

¡Qué difícil es para una mujer encontrar textos y papeles teatrales idóneos! Pero es todavía más difícil encontrar textos y personajes que representar al aire libre, en teatro de calle. Y eso que, al menos en nuestro país, el teatro de calle se reduce a una entelequia, a una utopía. En Milán hay un festival de teatro de calle en el que participan actores y clown femeninos y masculinos provenientes de toda Europa... pero lo grotesco es que las funciones se realizan en espacios cerrados... casi siempre en escenarios teatrales, y sólo en casos excepcionales, en patios bien aislados. Mejor dicho, si alguien intenta actuar, qué sé yo, en el recinto sagrado de la catedral o en cualquier plaza o calle de la ciudad, le cae una multa que lo despluma vivo. Conozco a un saltimbanqui-comefuegos que, en la libre y democrática Milán, ha logrado coleccionar medio millón de multas... y la próxima vez, como lo pillen, se juega que lo enchironen. Y eso que el ayuntamiento de Milán, con sus asesores socialistas, declara a la menor oportunidad que se preocupa por la cultura popular ¿A cuál se refiere? A la de los concursos de arroceros, a la de las fiestas del Naviglio con mercadillos, comilonas de salchichas helados de plástico, niños que se pierden y ancianitas con síncope... Luego, eso sí, como flor en el ojal, algún que otro festival con nombres de prestigio internacional, para un centenar de elegidos, y "a ca-

ilar". De teatro realmente popular, ni se habla. No existe ciudad en Europa tan carente de espacios para realizar trabajos teatrales de investigación y experimentación seria como Milán... y esta carencia es extensible con variaciones a todas las demás ciudades de Italia.

¿Cómo se puede producir un relevo en las nuevas generaciones teatrales, si se llega a prohibir la representación al aire libre? Y encima nuestra constitución garantiza que todo ciudadano es libre de expresarse dónde y como le plazca... pero como se te ocurra presentarte ante el público, interviene la policía, los municipales, la asociación de padres de familia y los bomberos que te exigen permisos, licencias, inscripción en el censo de artistas ambulantes... el cuento de nunca acabar.

Me fastidian los detractores antiacionalistas a ultranza que disfrutan buscando paralelismos entre cada acontecimiento que sucede en nuestro país y el correlativo extranjero. Pero, en este caso, me veo obligada a ello. En todos los países donde he tenido oportunidad de actuar, he observado que en las calles y plazas (algunas convenientemente acotadas y señalizadas) se permite a conjuntos musicales, a grupos teatrales, a clown, saltimbanquis y fabuladores actuar al aire libre. En París está el espacio del Beaubourg, que acoge actuaciones de decenas de grupos, pero se puede actuar sin problemas en muchos otros lugares de la ciudad, como en los viejos mercados de Les Halles. En Londres hay un auténtico culto a los espectáculos al aire libre: parques, plazas, grandes entradas del metro. El espacio más famoso es sin duda el mercado de Covent Garden. En Mónaco y en Frankfurt hay apartados enteros, cortados al tráfico de coches, en los que se permite montar un espectáculo a cualquier hora del día.

Donde, sin embargo, he asistido a auténticos maratones

de espectáculos al aire libre ha sido en Boston, New Haven y, sobre todo, en Nueva York. En el Parque de Washington Square hay unos pequeños anfiteatros de una decena de metros de ancho (parecen más bien unas palanganas enormes) en los que actúan continuamente clown, cuentacuentos, malabaristas, saltimbanquis... También he visto actuar ahí a un grupo de mujeres y a una cantante-mimo extraordinaria. Me contaba Art L'Ugoff, uno de los empresarios teatrales más famosos de Nueva York, que precisamente por esa plaza han pasado decenas de importantes cómicos americanos, incluyendo a Eddie Murphy y John Belushi. También existen espacios cubiertos donde se pueden hacer espectáculos unipersonales o grupales, como el Saint Mark, una iglesia anglicana que acoge espectáculos recitados o cantados hasta la madrugada, durante todo el día. En alternancia con los ritos del culto y en el espacio frente al coro, hay actuaciones de grupos musicales, clown, mimos y fabuladores. Además hay centenares de locales tipo cabaret donde se toca, se canta y se actúa con monólogos o breves *sketches*.

Tres días después de la famosa (al menos en los Estados Unidos) manifestación de solidaridad con colecta de fondos para los pobres de América, pobres casi "*homeless*" que, según las estadísticas constituyen el diez por ciento de la población, asistí en una placita en la zona del Village a una parodia más bien feroz de la caridad interesada de cierta burguesía del *establishment,* que se había unido a la cadena de ciudadanos que, en centenares de millares, debían cruzar todos los Estados Unidos cogidos de la mano. El meollo de la sátira iba dirigido contra la familia Reagan. Cinco actores varones y tres chicas representaban a la familia del presidente y a algunos elementos de su *staff* que participaban en la "cadena". El primer *gag* evidente era el de las manos y los brazos que se estiraban desmesuradamente (un *lazzo* de

clown). Reagan lograba abrir sus brazos del todo hasta unos diez metros. Nancy, la esposa toda mohínes, una especie de Barbi ajada, gorjeaba y se exhibía como un prestidigitador tratando de extraer de una cestita un centenar de pañuelos con los colores de las diferentes asociaciones patrióticas americanas, con los cuales sonaba las narices de Reagan, de sus hijos, de sus colaboradores y también del público que estaba alrededor disfrutando del espectáculo. En cierto momento se acercaba un pordiosero de ropas sucias y llenas de agujeros que era repelido violentamente por los colaboradores de Reagan. El pordiosero volvía y justo en ese momento aparecía una cámara de televisión con su correspondiente operador. Reagan abrazaba al pobre y también Nancy se colaba en el grupo. Una vez que el cámara se había ido, el pobre era aúpado en volandas y arrojado entre el público. Nancy sacaba de una caja todo lo necesario para un pic-nic. Era una caja mágica con la cual el presidente –a su vez en atuendo de prestidigitador– y su mujer –en atuendo de ayudante– realizaban auténticos milagros. De aquella caja salían sillas, mesas, barcas de goma, tiendas de campaña, platos, manteles, comida precocinada, botellas de coca-cola, cerveza y licores. Todos se sentaban a la mesa, en cuyo centro sobresalía un cerdo asado, enorme. Pero he aquí que de nuevo aparecía el cámara. Entonces hacían desaparecer todo con gran rapidez; disfrazaban al cerdo asado con gorra militar y chaqueta de general... y todos posaban para la foto de grupo, abrazando amorosamente al nuevo personaje asado... luego empezaban a cantar *America The Beautiful.*

Es archiconocido que, en la vida real, el día en el que el presidente se vio obligado a cantar este popularísimo himno, demostró en público que no se sabía la letra, de modo que todos los telespectadores que estaban ante las cámaras se dieron cuenta de que leía de una chuleta que lle-

vaba escondida en la palma de la mano derecha, como un colegial desprevenido. Reagan miraba por el rabillo del ojo pero, a pesar de todo, cada cierto tiempo se trabucaba e iba a contratiempo del coro familiar. Por el contrario, Nancy hacía gala de una precisión de primera de la clase y de una resuelta voz de contralto. En la caricatura Reagan farfullaba de forma obscena, se ponía sin rodeos el papelito delante de las narices mientras Nancy le obligaba a prescindir de él. El concierto se transformaba en una riña de clown pura y dura, con Nancy dirigiendo el coro y repartiendo a diestro y siniestro pisotones, bofetadas y puntapiés. Al final, en un desquicie general, encerraban a Reagan en la caja y en su lugar llegaba el pordiosero quien, abrazado al cerdo, ponía el broche final al coro patriótico. Mientras contemplaba el espectáculo, me preguntaba: quién sabe si algún día volveré a ver manifestaciones de este tipo también en las plazas de Milán, Roma, Nápoles y Florencia. Y pensar que este tipo de representaciones nació y se desarrolló precisamente en nuestro país; lo sé, muchos años atrás. Al hojear cualquier texto ilustrado de historia del teatro, tropezamos continuamente con gran cantidad de grabados y pinturas de hace algunos siglos, que prueban la existencia de espectáculos al aire libre en algunas de las más famosas plazas de Italia. Pero tal vez la culpa sea nuestra, por no pelear lo suficiente para que estos espacios vuelvan a abrirse y no se queden simplemente en un recuerdo simpático de tiempos pasados.

# GLOSARIO DE TÉRMINOS EN USO (Y EN DESUSO) EN EL TEATRO

*Afectado:* que exagera en efectos y se excede en grandilocuencia, con tonalidades de trompeta (en italiano, *trombone).*

*Aludir:* emplear hábilmente la síntesis, dejando espacio a la imaginación del espectador; más aún, estimulándole, mediante la alusión, para que emplee al máximo su fantasía.

*A la antigua italiana*: se dice de montar un texto con ensayos inmediatamente en el escenario; en esos ensayos se deja espacio al oficio y al talento de los actores.

*Amateur*: compañía de aficionados.

*Animador*: hombre de espectáculo que consigue implicar a los espectadores en juegos teatrales colectivos y estimular en cada uno de ellos una creatividad distinta.

*Antiprólogo*: una especie de inicio del prólogo, por lo general jocoso y lisonjero.

*Aparte*: comentario que se dice en tono bajo, como reflexión sobre un hecho o una situación, en que a menudo se trastoca la intención real de la réplica.

*Apoyo:* hacer contraescena a un parlamento cómico o trágico con medida e intensidad, manteniendo el valor del discurso y estimulando ironía o dramatismo.

*Arco escénico* o *de proscenio*: estructura arquitéctonica que enmarca la frontera entre platea y escenario.

*Arlequín:* telón colgado que se enrolla en una barra.

*Atelana*: farsa del antiguo teatro romano, de origen osco (Italia central-meridional), con personajes fijos (máscaras). *Fábula atellana:* de Atella, ciudad de la antigua Campania.

*Actos:* subdivisión clásica de comedias y tragedias; en el teatro, desde el siglo XVII hasta principios de nuestro siglo, de tres a cinco actos.

*Actores de reclamo:* artistas con los que un productor apuesta sobre seguro; con los que se asegura los saludos al final del espectáculo... y sobre todo la taquilla.

*Apuntador:* encargado que, sentado dentro de la concha en el proscenio, da el pie al actor en voz baja. Los franceses lo llaman *souffleur*. Hoy el apuntador suele trabajar sentado entre bastidores.

*Atrecista* de escena: técnico que se ocupa de encontrar los objetos que sirven para la escena; antes también los que se precisaban para el decorado: lámparas, estatuas, cortinajes, cuadros, sillas y mesas.

*Auguste, Toni, Louis, Payaso:* diferentes roles de clown, que provienen a menudo de la Comedia del Arte.

*Bajos, Altos y Medios:* términos para indicar los valores específicos de las distintas cajas de resonancia.

*Bis:* grito con que el público pide que se repita un fragmento cantado o recitado. Ya en uso entre los Griegos, quienes gritaban: "¡AUTHIS!"

*Boccaccione, Boccalone*: Bocazas, charlatán que habla por hablar, sólo por el gusto de emitir sonidos y escupir saliva. También, una máscara romana.

*Borderó:* la hoja de taquilla del día, con el importe de los gastos diarios de gestión, que redacta la administración del teatro en colaboración con la de la compañía.

*Bronteion:* mecanismo empleado en el teatro de la antigua Grecia para simular el trueno.

*Bufo*: papel cómico. Término empleado en antiguas compañías itinerantes.

*Burla (hacer)*: juego escénico que consiste en imitar a un personaje, o en montar bromas más o menos graciosas que incomoden a uno o más actores, juego que el público no es capaz de advertir.

*Buscello*: representación carnavalesca arcaica de género satírico. Existe aún hoy en Toscana y en Umbria.

*Cabaret:* nombre de origen francés para tabernas y bodegas. Más tarde se convirtieron en lugar de encuentro de intelectuales y artistas de vanguardia: allí se hacían espectáculos breves basados en monólogos y canciones, de carácter satírico y no conformista.

*Cabeza de compañía:* el director de la misma. Entre los cómicos del arte era sobre todo el director artístico, además del actor principal. Hoy es exclusivamente el empresario.

*Camerino:* habitación donde los actores se preparan para la representación.

*Caminar en sitio*: recurso mímico que permite al actor dar la impresión de moverse caminando, quedándose quieto en el el sitio.

*Cantor, trovador, juglar:* fabulador que emplea el canto para contar moralidades, baladas satíricas o historias trágicas.

*Cantar, cantinela*: como en el caso del tonillo, se dice del actor que repite su papel sin participación, sobre todo emotiva y racional, pensando en otra cosa. También cuando está desmotivado debido al exceso de funciones.

*Cantinella*: máscara de la Comedia del Arte. El Cantine-

lla era el apodo de un famoso actor romano, que en la primera mitad del siglo XVI interpretaba en Roma el personaje de Pantalón.

*Cargar de efecto:* modo de decir una réplica forzando el tono y la interrupción.

*Caricatura:* papel cómico apenas esbozado, simplista. Hacer caricatura o caricaturizar significa caer en lo banal, forzado, sin estilo.

*Carra móvil*: plataforma provista de ruedas o guías. Sirve para desplazar a la vista objetos escénicos, attrezzo o enteras estructuras escénicas.

*Carro de truenos:* armatoste con ruedas inconexas y dentadas que produce unos saltos bruscos tremendos al arrastrarlo (ya en uso en tiempos de los Griegos). Está cargado de piedras, así que, en el foro, produce un estruendo similar al trueno.

*Carro de Tespis:* en el teatro griego, carro empleado por un actor mítico del siglo VI (Tespis) para desplazarse con todo su bagaje escénico por Ática.

*Caja de bolas:* mecanismo compuesto por un plano inclinado sobre el que se hacen rodar gruesas bolas de madera, para reproducir el estruendo del trueno. Tal vez los antiguos emplearan un recurso análogo con su *bronteion.*

*Catarsis:* en teatro, deshacerse de angustias y tensiones en el momento que concluye el espectáculo y libera la tragedia. Aristóteles llamaba a la catarsis "purgación", Esquilo "purificación".

*Cesta, o canasta*: el gran cesto donde se guarda el vestuario y el attrezzo. Término ya en desuso.

*Chapiteau:* la gran carpa del circo.

*Clave:* es la maquinaria dramatúrgica que pone en mar-

cha una situación determinada, el invento que desplaza la andadura ya conocida de una historia o de un hecho, y lo convierte en interesante. Ejemplo: Edipo realiza una encuesta para saber quién ha matado a su padre; no se imagina que es el autor del delito; el público ya está al corriente. Ese es el hallazgo teatral que sostiene el drama, o sea, la clave.

*Clámide:* en el teatro griego, capa de lana militar pero también de viaje. Las hay muy amplias y cortas hasta la rodilla. La clámide que se viste en el teatro es un manto que indica autoridad. Viene del término griego *Khlamys, -ydos*, "Sobretodo".

*Claque*: grupo de espectadores pagados que aplauden; a veces también seguidores fanáticos de un actor o cantante, que en cambio abuchean con ardor a los intérpretes de otra parroquia.

*Clérigo vagante*: clérigos que en la Edad Media abandonaban el monasterio para recorrer ciudades y pueblos, donde se exhibían, sobre todo en fiestas patronales, improvisándose trovadores y juglares. A ellos suelen deberse los escasos documentos escritos sobre el teatro medieval.

*Cómica:* equivale a comedia cómica o farsa. *Cómica final:* al final de la tragedia o del drama, aún a principios de este siglo, se interpretaba un acto único hilarante como despedida.

*Cómica, cómico:* el actor cómico; el cómico de revista o de variedades, el que interpreta el personaje bufo, gracioso. En tiempos de la Comedia del Arte, los "cómicos" eran los actores de la compañía al completo, independientemente del papel que interpretaran.

*Comedia:* de forma genérica se entiende una obra de teatro de argumento cómico con final feliz. Nace en Grecia

hacia el siglo VI a.C., y su origen está en la farsa megaresa y en la Magna Grecia de la farsa fiácica, interpretada por actores disfrazados con grandes panzas y falos enormes. El origen etimológico deriva de *comoedia:* canto del júbilo báquico o canto de aldea.

*Comedia del Arte*: nombre dado al gran fenómeno del teatro de máscaras y de la improvisación, que floreció en Italia en el siglo XVI, y se desarrolló en Francia a finales del mismo siglo, hasta su apoteosis en toda Europa en los siglos XVII y XVIII.

*Compañía*: conjunto de actores profesionales y técnicos, de gestión privada o pública. Hay compañías en las que actores y técnicos se asocian en cooperativas, y compañías dirigidas por un actor que contrata a los actores.

*Compañía ambulante*: grupo de teatro que representa espectáculos en distintas plazas. También se llaman compañías itinerantes.

*Comparsa o figurante:* roles sin importancia, de pura presencia escénica.

*Común:* espacio destinado a la entrada en escena "común" para todos los actores. Se suele decir: "Entra y sale por la común".

*Concha del apuntador*: trampilla en el proscenio provista de una concha vuelta hacia el interior, para ocultar la presencia del apuntador y proyectar su voz.

*Contra-gag:* es el vuelco de un hallazgo cómico que trastoca la réplica o la acción. Ejemplo: un clown alarga un pie y provoca la caída de su compañero, este al caer se golpea en una plancha colocada en equilibrio, sobre la que hay un cubo, el cubo sale volando y aterriza en la cabeza del primer clown.

*Contraluz:* efecto creado por los focos que están situados a espaldas de los actores, en el fondo del escenario; focos sujetos de las diablas.

*Contrapesos:* bloques de metal o sacos de arena o recipientes con agua que se cuelgan de las cuerdas de tiro para equilibrar el peso y facilitar el trabajo.

*Contraste:* en la jerga de los viejos cómicos, es el que no forma parte de la compañía, un forastero, o incluso una persona del público.

*Contraste o Respeto*: forma poética literaria y teatral clásica de los juglares, que contrapone un personaje a otro, en una especie de conflicto o diatriba. Ver contraste de Ciullo D'Alcamo, tratado ampliamente en la segunda jornada.

*Contratiempo:* acelerar de manera casi sincopada una acción que ya ha adquirido su ritmo establecido, para suscitar sorpresa e hilaridad.

*Coreuta:* cada cantante y bailarín del antiguo teatro griego.

*Corifeo*: el director del antiguo coro griego.

*Corista:* cantactor perteneciente al coro; instrumento de percusión, llamado también diapasón, cuyo sonido corresponde al "la" normal. Sirve para afinar voces e instrumentos.

*Coro*: en el teatro griego, la danza unida al canto, el conjunto de intérpretes que la realizaban y el propio espacio donde actuaban, más tarde llamado orquesta.

*Corte, jardín, plaza:* terminología tomada del teatro francés. Indica las distintas entradas y salidas escénicas. Mirando al escenario, se imagina que la corte está entre las cajas de la izquierda, el jardín a la derecha y la plaza al fondo. Ejemplo: "El actor entra por la corte y sale por la

plaza".

*Coturno:* calzado usado por los actores trágicos griegos, con suelas que a veces alcanzaban medio metro de altura; precisaban de una enorme habilidad.

*Coulisse*: expresión del teatro francés: guía por la que suele desplazarse una pata llamada a su vez *coulisse. Tras la coulisse* o *en coulisse*: significa "entre cajas", o "entre bastidores".

*Couplet:* pareja de versos rimados, dístico o pareado, estrofa que se alterna con dos estribillos.

*Cuadros:* subdivisión por fragmentos de acción de los varios actos ("en cuadros").

*Cuarta pared:* la pared ilusoria que separa el escenario de la platea.

*Cuentacuentos*: fabulador típicamente siciliano; utiliza un bastón que agita como una espada y golpea sobre una mesa para imponer una cadencia determinada a su relato.

*Dar la réplica*: ofrecer la réplica permitiendo al compañero entrar con limpieza y eficacia.

*Descriptivo, mimar y recitar de modo descriptivo:* subrayar o comentar de forma pedante al construir gestualmente y textualmente objetos y situaciones. Caracterizar de forma excesiva el relato de los hechos o la presentación de cada intervención de los personajes. Carecer de sentido de la medida y de la síntesis.

*Despedida:* sermón normalmente jocoso y halagador, con el que el cabeza de compañía o el actor de más prestigio se despedía del público al finalizar la función.

*Deus ex machina:* gran hallazgo escénico de los trágicos griegos, que solía alterar completamente, al acercarse el final, el planteamiento del drama. En ese momento, como

en "vienen los nuestros", entraba en escena uno o más dioses, que decretaban una solución imprevisible de gran efecto. Este vuelco escénico al cierre del espectáculo se llamaba *Deus ex machina*, precisamente porque los dioses entraban a escena en máquinas, es decir, transportados en grúas u otras máquinas ingeniosas.

*Deuteragonista:* el segundo actor en el teatro griego.

*Didascálico o didáctico*: un fragmento o una entera pieza de teatro con fuerte sentido didáctico, en que los conceptos se recalcan con claridad, y a veces con insistencia excesiva y empalagosa.

*Director de escenario:* responsable de todo el funcionamiento técnico de la representación y también del disciplinario.

*Drama*: arcaico *drama*, dícese por norma de cualquier composición destinada a su representación teatral. Para los Griegos, que lo crearon, significaba género de carácter grotesco de comicidad popular y directa. *Drama* (según Aristóteles): historia que no se relata directamente, sino a través de la confrontación o conflicto entre los personajes. En el siglo XIX es el pretexto escénico con el que la burguesía se celebra o se cuestiona.

*Dramaturgia*: término que indica estrictamente la técnica de composición de un texto dramático; en sentido más amplio, reflexión poético-moral sobre la propia composición.

*Dramaturgo:* en sentido amplio, el término indica al autor de un drama. Hoy en día el término dramaturgo también se aplica al que tiene el encargo de recoger datos históricos, filosóficos, sociales y críticos sobre una obra determinada que montar. Un material que somete a la atención del director de escena.

*Ekkyklema:* plataforma móvil que avanzaba sobre el escenario saliendo del interior o de la *skene,* o bien del forillo escénico que representaba una casa o un palacio. La plataforma se deslizaba sobre ruedas y entraba por la puerta abierta hasta alcanzar el límite del coro.

*Empresario:* principal organizador de la compañía (cabeza de compañía) con responsabilidades económicas. A menudo el empresario escoge directamente los actores, el director y el texto que se va a montar.

*Encuadre:* la limitación funcional del campo visual. Cada acción filmada con cámara de televisión o cinematográfica sin interrupción.

*Ensuciar:* decir la réplica de manera chapucera, pronunciando mal las palabras. Puede ser un recurso para lograr un efecto determinante.

*Entrada cómica:* es la aparición apayasada que se hace en el espectáculo de variedades y en el circo. Sirve también de telón en el espectáculo teatral y en los espectáculos bajo el *chapiteau* o carpa, para dejar tiempo a los técnicos y tramoyistas de preparar jaulas u otros *attrezzos* para el siguiente número.

*Entrar a tiempo:* o sea, respetando el ritmo establecido.

*Epico:* en el contexto clásico, relato imponente y sublime, que evoca gestas de héroes. En lenguaje contemporáneo se contrapone a "lírico", en el sentido de fuertemente objetivo y tendiente a relatar proyectando críticamente los hechos, para implicar racionalmente a los espectadores.

*Escena:* el espacio del teatro donde se representa. La escena está formada, normalmente, por un palco - o plataforma escenario - delimitado en relación con la sala por el proscenio, o candilejas, a los lados por los bastidores , al fondo por el panorama. Las escenas *(skene)* para los Grie-

gos eran cortinas o paneles de madera colocados en los márgenes de la plataforma de representación. Los actores las utilizaban para cambiarse de traje o disfrazarse. La *skene*, en el siglo V, desarrolla sus dimensiones hasta transformarse en una construcción practicable, se convierte en un lugar factible, un plano elevado que domina sobre la orquesta, un palco escénico.

*Escena madre:* momento culminante de una obra en que se resuelve la maquinaria narrativa.

*Escenario:* el conjunto de elementos escenográficos que constituyen el entramado técnico del espectáculo. También, en la Comedia del Arte, el guión básico sobre el que los cómicos improvisaban diálogos y acciones. En cine, (galicismo), descripción detallada de la sucesión de escenas, incluyendo diálogos y acciones *(guión)*.

*Escenas:* los desarrollos dramáticos o cómicos de una situación realizada en tiempos relativamente breves.

*Escuchar:* don de esos actores que saben actuar de acuerdo con los otros intérpretes, que no estropean las intervenciones de otros, y por el contrario colaboran en valorarlos y exaltarlos. *Saber escuchar*: actitud de atención ante el discurso de un colega, que un buen actor sabe comunicar y proyectar al público, de modo que los espectadores sientan el mismo interés y participación.

*Escupir en la oreja o en la espalda:* gesto para dar suerte que se intercambinan los actores alemanes y del Norte de Europa antes de un estreno.

*Extrañamiento, distanciamiento:* distanciarse del personaje; en lugar de interpretarlo de manera visceral, representarlo recitando en tercera persona, sin asumir completamente el rol, sino contándolo como un falso "aparte" crítico y dialéctico al mismo tiempo.

*Farandulero, feriante:* actor de compañía itinerante. Hoy se aplica con desprecio al actor que gesticula sin criterio, que no cuida su atuendo escénico ni su maquillaje.

*Farsa:* del bajo latín *farsa* o *farcita*, un tipo de tarta-empanada rellena (*farcita)* distintos ingredientes, al modo de la sátira. Suele decirse de un espectáculo de género cómico grosero, en el que se emplean recursos bufonescos de gusto dudoso. Es por el contrario un género popular de gran fuerza cómica, con formas y situaciones precisas.

*Fedeli, Raccolti, Gelosi, Accesi*: nombres de distintas compañías de cómicos del arte. La compañía de los Accesi fue fundada por G. B. Andreini.

*Foire, Forains:* término francés (feria) con el que se indican algunos teatros populares activos en París hasta 1762. En su origen simples saltimbanquis, los actores de la *foire* (*forains*) reemplazaron a los cómicos italianos expulsados de París en 1697, eludiendo con comedias disparatadas y monólogos en pantomima y grammelot los severos bandos que los perseguían. En 1762, fundiéndose con cómicos italianos que habían regresado a Francia, crearon la Opéra-Comique.

*Gag:* como el *lazzo*, es la situación cómica rápida y viva, que en este caso se resuelve más en forma de réplica que de acción.

*Genérico (actor)*: actor al que se confían papeles de poca monta, ocasionales.

*Giratoria (escena)*: plataforma móvil de forma circular, situada normalmente al centro del escenario, al mismo nivel. Un disco grande que puede rotar en ambos sentidos, movido por un dispositivo manual o con motores eléctricos. El giratorio soporta estructuras escénicas complejas. Permite cambios de escena rápidos y a la vista.

*Glisser*: término francés que significa no recitar hasta el final una réplica y sus intenciones.

*Goldoniana*: peluca masculina blanca de moda en el siglo XVIII, usada en las representaciones de textos de Goldoni.

*Golfo místico:* foso de la orquesta. Denominación dada en origen por R. Wagner al recinto orquestal del teatro de Bayreuth, que él inventó. Del griego *kolpos*, "seno".

*Grammelot:* lenguaje onomatopéyico que imita lenguas extranjeras y dialectos exóticos. Ver la primera y segunda jornada.

*Grand Guignol:* teatro parisino (1899-1952) especializado en espectáculos de horror: masacres y amputaciones continuas, realizadas con verismo maniático, digno del cine sado-erótico de Argento y del último *Cobra* con Stallone.

*Grimace:* del francés, hacer muecas, poner caras, forzar las expresiones faciales.

*Grúa:* máquina para levantar y transportar carga, constituída por un puente vertical sobre el que gira un brazo con poleas. En el teatro griego se utilizaba para levantar actores que fingían volar. En *La Paz* de Aristófanes, el protagonista es transportado a la platea montado en un escarabajo enorme. En *Filoctetes* sube todo un barco, que contiene a diez dioses del Olimpo. De *gheranos*, grúa griega de teatro.

*Ham:* en inglés literal, jamón; los americanos llaman así a los actores que sobreactúan.

*Hipócrites*: en tiempos del actor único, con Esquilo, papel que en ese caso cubría el propio autor. Era el que dialogaba con el corifeo. De hecho, en griego *hipócrites* significa "el que responde". Más tarde se le dio el sentido de simulador.

*Incidente preparado:* el término se explica por sí mismo.

Sirve para provocar al público para sacarlo de la actitud de escucha pasiva. Se comenta ampliamente en la última jornada.

*Histrión:* el actor por antonomasia. Entre los romanos, el que tomaba parte en las acciones escénicas (*histrio, -onis).* Ahora, el actor que emplea cualquier recurso teatral para arrancar el aplauso. De *histeres* (denominación de los actores etruscos), indica actor de gran habilidad y seducción, capaz de imponer al público atención y participación.

*Juglaría:* espectáculo y texto de los juglares.

*Juglar:* actor, saltimbanqui y malabarista del Medievo, de clara matriz popular. Los juglares se exhibían en tabernas, plazas, patios, y a menudo los invitaban a la corte de señores y príncipes. En ocasiones muy especiales, actuaban también en la iglesia. Se citan más ampliamente en varios momentos del texto.

*Kerascopeion:* máquina griega a base de espejos para los relámpagos.

*Lazzo:* es la forma más antigua de "tema". Un guión de la Comedia del Arte está literalmente abarrotado de la palabra *"lazzo"* o *"lazzi".* Indica un hallazgo cómico, verbal o mímico, que nunca se explica. Los guiones no se escribían, con respecto a la clave de desarrollo, con la intención de transmitir a otros que no formaran parte de la compañía, los diversos inventos teatrales. Para los cómicos del grupo servía exclusivamente de recordatorio, donde el desarrollo de los detalles cómicos y de los inventos grotescos quedara preferiblemente exclusivo, casi secreto.

*Las plumas en el culo:* se dice en Italia de actores o actrices que interpretan con engreímiento, pavoneándose.

*Libreto:* texto teatral en el que los actores profesionales estudian su papel y apuntan los cambios y las notas de di-

rección.

*Llamada:* aplauso insistente que invita a los actores a salir al proscenio para dar las gracias.

*Llegar a la cuarta:* se refiere al actor que sabe proyectar la voz y sobre todo sabe involucrar a todo el patio de butacas. *Cuarta* se refiere a la cuarta fila de butacas. *No llegar a la cuarta:* se refiere al que no posee timbre ni presencia, y no es capaz de involucrar al público.

*Máquina de viento:* cilindro o cubilete armado con rejilla de madera sobre el que se ajusta una tela; el cubilete gira rozando el paño contra una escoba de sorgo. El efecto que produce es de un viento que sopla más o menos, según la velocidad a la que se gira el cilindro.

*Maquinista:* el técnico de escenario por antonomasia, que construye y mueve la maquinaria escénica; ya era importante y nombrado en el teatro griego (en *La Paz* de Aristófanes: "maquinista, estoy en tus manos"). Entre los Griegos era el hombre que maniobraba la grúa: *mechane*, en latín *machina*.

*Mammuttones:* personaje mítico del centro y norte de Cerdeña, de orígenes pre-dionisíacos, se remonta a unos dieciocho siglos antes de Cristo. Máscara negra antropomórfica con alusiones al chivo. El disfraz se compone de una piel negra de carnero. A la cintura lleva numerosos cencerros.

*Mamo:* actor cómico de refuerzo. Personaje que suele efectuar apariciones rápidas y divertidas, a menudo en repetición.

*Marioneta:* muñeco de articulación compleja. Se maniobra desde lo alto gracias a una notable cantidad de cuerdas, movidas mediante una doble cruz. El tronco y la pelvis son móviles, tanto para la torsión como para la flexión.

*Máscara:* etimología incierta: se cita ampliamente en la primera jornada.

*Mayos:* representaciones de origen arcaico ligadas a los ritos de la fecundidad. Aun se escenifican en zonas del centro de Italia.

*Mechane:* término griego que indica la maquinaria escénica.

*Mimo:* suele referirse al actor que se expresa sólo gestualmente. En origen, el actor total, que sabe utilizar la voz, el gesto, el canto y la acrobacia.

*Mimo blanco:* el mimo completamente mudo, que a la manera de Pierrot se expresa usulamente en formas abstractas o incluso lunares.

*Montaje:* puesta en escena, tanto escenográfica como de luz y de sonido.

*Natural:* actuar sin forzar los tonos o los efectos y, al mismo tiempo, evitando el falso naturalismo.

*Naturalismo:* realizar el relato y los personajes de forma excesivamente imitativa, sin esforzarse por reinventar la realidad, sino limitándose a copiarla.

*Nueces de coco*: se golpean rítmicamente la una contra la otra para imitar el ruido de los cascos de un caballo.

*Oscuro:* órden técnica para apagar las luces, menos las de servicio; apagar las luces de sala; apagar sala y escenario; encender las luces básicas.

*Orquesta:* para los Griegos, el espacio entre el escenario y la primera curva de las gradas, con el altar de Dionisio en el centro, destinado a las danzas del coro (*orkhestra*). Hoy se aplica al conjunto de todos los instrumentos musicales, pero en jerga teatral también al espacio para los orquestantes.

*Panorama, cielo:* telón de fondo curvado de grandes dimensiones. Sirve para dar ilusión de profundidad.

*Pantomima:* acción escénica muda, que se caracteriza por una elaborada secuencia de gestos y actitudes corporales, que a veces se transforma en danza, y se refiere siempre a hechos o acontecimientos de forma grotesca.

*Pantomimo:* actor que se exhibe en pantomima. Del griego *pan* que significa todo, y *mimos* que significa actuar con gestos. Otros dicen de *pantos*, pies, es decir, actuar con todo el cuerpo, incluso con los pies.

*Parábasis:* el grupo del coro, típico de la comedia, en el que los coreutas se dedicaban a burlarse del público e incluso a insultarle, metiéndose directamente con personas conocidas. Aristófanes la utiliza ampliamente. En el texto de la primera jornada aparece un ejemplo, interpretado por el Bocazas provocador. En el siglo IV este tipo de burla de la *parábasis* fue eliminado. Demasiados personajes ilustres se habían molestado.

*Paradoi:* en el teatro griego, los pasillos laterales del escenario, que permitían a los actores alcanzar sin ser vistos los lugares designados de la escena.

*Parterre:* en el viejo teatro, la platea sin sillas donde los espectadores permanecían de pie durante todo el espectáculo. Era el sector más económico, en el que se situaba un público a menudo alborotador y vocinglero.

*Pasarela:* puente de madera o metal sin bordes, que recorre el perímetro de la orquesta. Sirve, en los espectáculos de revista o variedades, para que las bailarinas y vedettes puedan desfilar encima del público, en los finales.

*Pasarela de servicio o puente:* cruza el vértice del escenario. Sirve para que los maquinistas y otros técnicos puedan resolver de manera más cómoda las tareas y servicio escéni-

cos.

*Pendiente:* se dice de la inclinación del escenario o de las estructuras escénicas en diferentes planos; por ejemplo, pendiente del 5 por ciento, pendiente del 3 por ciento.

*Physique du rôle:* poseer dotes escénicas, físicas o vocales para interpretar un personaje determinado. Pero se suele decir de un actor seductor, capaz de seducir al público desde que entra en escena.

*Plaza:* localidad donde se representa, y por tanto, el teatro. La expresión "encontrarse en la plaza" significa citarse en el escenario de un teatro determinado en una ciudad determinada.

*Pochade*: término francés derivado de *pocher,* "apuntar con rapidez", y de *poches,* "bolsillos", o sea: historia fácil de montar. Género de comedia nacido en Francia a finales del siglo XIX, entre farsesco y licencioso.

*Poeta de compañía:* en el teatro antiguo era el autor por antonomasia, con dedicación exclusiva a un solo grupo que lo contrataba, no sólo para escribir nuevos textos, sino también para adaptarlos a las nuevas exigencias.

*Poner en pie:* empezar un ensayo interpretado de pie en el escenario.

*Preparar la réplica:* modular las tonalidades y los ritmos con pausas y gestos adecuados, con vistas a una conclusión muy importante, tanto desde el punto de vista cómico como dramático.

*Prólogo:* la intervención, casi siempre en forma de monólogo, que introduce la comedia o el drama.

*Proscenio:* parte delantera del escenario que sobrepasa el arco escénico.

*Protagonista:* actor único de la primera tragedia griega, la

de Esquilo. Existe también más tarde, unido al deuteragonista y al tritagonista.

*Puesta en escena:* montaje, preparación de un espectáculo por parte del director. El término francés *"régie"* y el italiano de *"regia"* y *"regista"* derivan del *corago* griego y el *dominus gregis* romano; entonces, tarea realizada casi siempre por un actor. Es una profesión autónoma sólo desde el siglo XIX.

*Pupo (siciliano o napolitano):* marioneta cuyas extremidades superiores se mueven con dos varillas sujetas por una sola mano. La otra mano se mete como en un guante, en el interior del muñeco, como en la marioneta clásica de tres dedos.

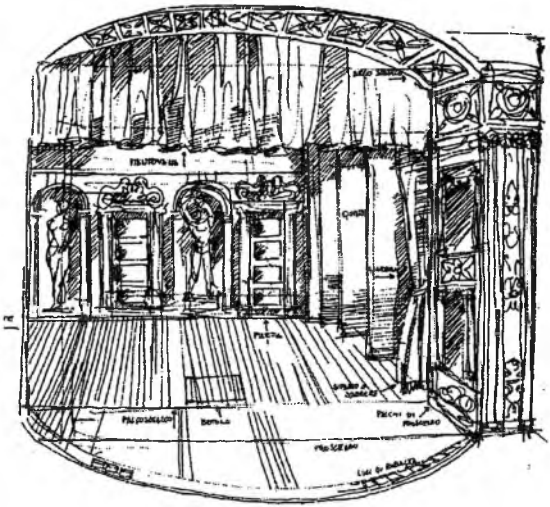
*Quignol:* la marioneta de guante de origen francés (Lion).

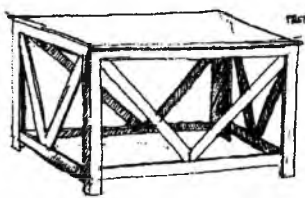
*Ralenti:* acción ralentizada con respecto a la natural (expresión cinematográfica). Filmada a la velocidad de 32 o más fotogramas por segundo, la película se proyecta después a velocidad normal. De esa forma se tiene la impresión de que las acciones se desarrollan con gran lentitud, casi en suspensión. Un efecto parecido puede realizarse también en el teatro, en las pantomimas.

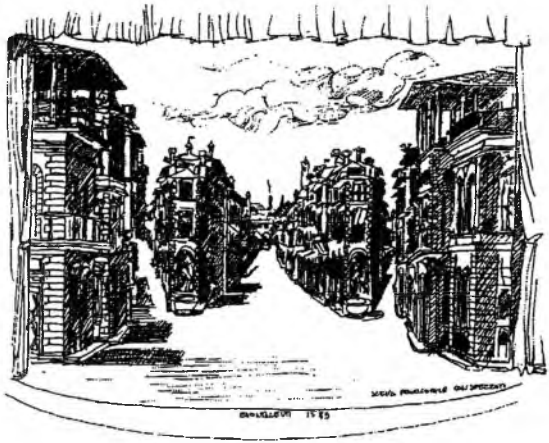
*Recitar en apoyo:* (traducción aproximada de *"recitare di rimessa"):* colocar una réplica de refuerzo sobre la réplica del colega, relanzándola redoblando el tono o imitándolo (es un término que se utiliza en fútbol y en boxeo).

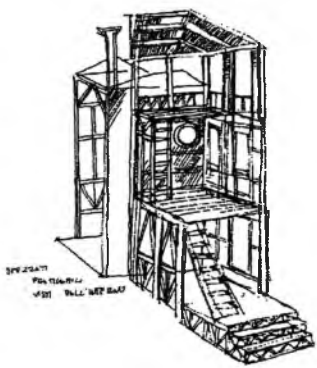
*Recitar las intenciones:* significa no detenerse en cada palabra, sino proyectar todo el significado, incluso el más oculto y subtextual, de un discurso. Lo que significa insistir en el color y el ritmo en ciertos fragmentos, obviando otros.

*Recitar los silencios:* significa no perder presencia tras









haber dicho la réplica.

*Recitar engolado:* dícese del actor que se complace enormemente de su pasta vocal, timbres y tonalidades, y chorrea el texto.

*Regidor:* hasta hace un siglo era el encargado de dar la señal de entrada a escena a los actores y de recordar a cada uno su entrada.

*Réplica:* las funciones de un espectáculo; también (galicismo), una forma diferente de indicar la frase.

*(Gag en) repetición:* traducción aproximada del italiano "*Ribaltone*": dícese de un gag o de un *lazzo* que trastoca una situación a clave cómica. Ejemplo: Arlequín es agredido y golpeado por dos energúmenos, pero de pronto a sus espaldas, sin que Arlequín se de cuenta, aparece un león que se ha escapado de la jaula. Los dos tiemblan y se quedan paralizados por el terror. Arlequín cree que su expresión furibunda los aterra, los abofetea, les escupe a la cara y les inflige otras humillaciones sin que ellos reaccionen.

*Remontar los tiempos:* se dice del esfuerzo de aceleración o de todo el espíritu que debe efectuar un actor cuando tiene que sostener las réplicas en vacío, las suyas o de su interlocutor escénico.

*¡Rómpete una pierna!:* expresión de origen angloamericano. Se dice como deseo de buena suerte al actor a punto de estrenar. Correspondería al castellano: "*¡Mucha mierda!*" (también francés).

*Roles de la comedia llamada "a la antigua italiana":* primer actor, actor joven, primera actriz, carácter, actriz joven, criado, criada, criado cómico, galán o enamorado, padre noble, madre noble, primer carácter, segundo carácter.

*Rol:* término originario de la Comedia del Arte (*ruolo*).

Es el tipo de personaje que se le adjudica a un actor y para el que normalmente se siente más dotado.

*Saltimbanqui:* acróbata que, en las ferias o fiestas populares, se exhibe en la plaza pública en juegos de destreza y agilidad. De origen medieval, este tipo de ejercicio era ya patrimonio de los juglares, y más tarde de los clown. El nombre tiene su origen en los bancos o tableros del mercado, sobre los que se exhibía.

*Sátira, satura:* género de composición teatral o poética de carácter moral (o moralista), basado en la ironía y la irrisión de los tópicos, los usos conformistas y de todos los aspectos negativos de unas costumbres dictadas por reglas que limitan o que persiguen el poder. Nace de *satura*, forma teatral en uso entre los Romanos. Se refiere a una especie de torta de varias capas, con varios ingredientes: quesos, aceitunas, tocino, verduras y huevos. Igualmente, la *satura* teatral se componía de ingredientes diversos: canto, danza, acrobacia y fragmentos recitados.

*Secuencia cruzada:* término que procede del montaje cinematográfico. En teatro, cuando en escena se desarrollan dos o más acciones en lugares designados diferentes, casi al mismo tiempo, cruzándose o simultaneándose. La acción doble puede ocurrir incluso en el mismo ambiente.

*Segundo, actor segundo:* actor que ayuda al cómico, ofreciéndole los pretextos y excusas grotescas. El segundo (*spalla,* hombro en italiano), es el ayudante de apoyo e impulso, que provoca al cómico y le permite elaborar su juego.

*Servidor de escena:* término ya en desuso, se refería al técnico con cometidos de cargador, como el transporte de materiales durante el cambio de escena.

*Sirna:* en el teatro griego, vestido amplio, largo hasta los pies, que llevan los actores trágicos. La amplitud sirve para

ocultar los coturnos. En algunos casos terminaba con una amplia cola: de hecho, su origen griego es *syrma*, que viene de *syró*, "arrastrar".

*Sottie:* género cómico popular, nacido en el sur de Francia alrededor de los siglos XIV o XV, junto con los misterios, las moralidades y las farsas. Sátira dialogada y alegórica. El personaje principal era el loco o el borracho que comentaba, trastocando a menudo la lógica y la clave, la representación. Nace de la expresión *sot*, borracho.

*Soubrette:* en Francia, en el teatro cómico del siglo XVIII, el apelativo se refería al papel de la criadita maliciosa, coqueta e impertinente, organizadora de enredos. En Italia se denomina así a la cantante de segundo plano, más tarde a la protagonista femenina de la revista (en castellano, *vedette*). Su origen es la expresión *soubret,* "afectado".

*Tabarin:* actor cómico francés que operaba en el siglo XVIII en París. El apodo le venía de una amplia capa o tabardo que vestía *(tabar).* En Francia, sala donde se baila, se cena y se pueden ver espectáculos de variedades.

*Teatro:* del griego *theatron*, "lugar desde donde se mira". Así llamaban los Griegos a la parte del graderío y de las tribunas de madera.

*Teatro actuado:* es el teatro donde se cuenta, mediante acciones escénicas, el hecho en el mismo momento en que se produce.

*Teatro descubierto:* cuando los cambios de escena y la presencia del apuntador y del director están a la vista (como en las representaciones de los Mayos).

*Teatro de situación:* el teatro popular por antonomasia, que da gran importancia a la situación escénica, es decir, al producirse de hechos inusitados o en todo caso que provoquen fuerte tensión y ofrezcan el pretexto esencial para el

desarrollo teatral y el diálogo.

*Teatro estable:* en su mayoría de administración pública, con subvenciones anuales o bienales por parte del ayuntamiento donde operan, de la provincia, región y estado. En Italia, la estructura más prestigiosa es sin duda la del Piccolo de Milán.

*Teloncillo:* una tela más ligera que el telón que se coloca en proscenio durante los cambios de escena para ocultar al público el trabajo de los técnicos. El cambio a la vista se hace en efecto sin la presencia del teloncillo. Durante el cambio de escena, sobre todo en el teatro de variedades o en la revista, se interpretan diálogos breves en el proscenio, monólogos o pequeñas escenas cantadas y bailadas que se llaman a su vez "teloncillos".

*Telón:* cortina normalmente de terciopelo rojo. Los hay de diferentes colores, incluso pintados y decorados. Se cierra y se abre al principio y al final del espectáculo y también en los descansos.

*Telón a la italiana:* se abre por la mitad. Dos cuerdas, que parten del centro a una altura de unos dos metros, y terminan en la cima en diagonal pasando a través de una fila de anillas, levantan la tela para dejar libre el proscenio.

*Telón brechtiano:* es un teloncillo que se corre en el proscenio sobre una cuerda o cable tendido. El telón brechtiano no tapa todo el espacio del arco escénico, sino lo corta por la mitad a lo largo. Como en el teatro de variedades, sirve para ocultar los cambios de escena. Delante del telón brechtiano se hacen también teloncillos.

*Tiempo:* el ritmo constante que se da a un fragmento musical o *recitado* ("marcar el tiempo", "mantener el tiempo"). *Tiempo cómico:* es la parte principal de un actor, y significa saber escoger las pausas adecuadas (respiraciones) y

entrar en réplica en perfecta sincronía con la situación.

*Tirada:* discurso largo y prolijo. También monólogo en progresión dramática.

*"Tirar"*: no paladear en exceso las palabras, queriendo que el significado llegue a toda costa. Decir la réplica rápidamente, casi de manera distraída. También "pasar", "tirar" el personaje, y a menudo el espectáculo entero, actuando en tono bajo y con desgana, sin interés.

*Tonillo:* cantinela afectada de los actores de cierto teatro manierista. Lo suelen tener esos actores que recitan mecánicamente, sin pensar en el sentido de lo que dicen.

*Tragedia:* (arcaico *tragoedia*, de *tragos*, "macho cabrío"), composición dramática basada en acontecimientos muy ricos en pathos, tendientes casi siempre a una inevitable catástrofe final, liberadora. Mito que hace tomar conciencia de diferentes oposiciones y tiende hacia su progresiva mediación (Lévi-Strauss).

*Trama:* los hechos esenciales de una historia, expuestos de modo claro y conciso, cuidando de indicar también la situación dramática.

*Tratamiento (treatment):* fase de elaboración de un texto cinematográfico con esbozo de los diálogos esenciales. Término y método en uso también en teatro. *Triagonista:* tercer actor, instituído en tiempos de Eurípides.

*Troupe:* grupo de actores, directores y técnicos que trabajan juntos para realizar una obra teatral o cinematográfica.

*Trovador:* el poeta de corte en la Edad Media. Normalmente delega en el juglar la recitación de sus creaciones poéticas.

*Vacío de escena:* fallar la entrada prevista en la represen-

tación.

*Variedades:* más propiamente, *teatro de variedades*, derivado del café-concierto. Es un espectáculo sin hilo conductor, cuando no forzado, una sucesión de números variados: baladas, monólogos, canciones, juegos de prestidigitación y acrobacia.

*Vaudeville:* etimología incierta, tal vez de Vaux-de-Vide (Normandía), donde nace un género de canto popular. También, máscara del Bajo Medievo que significa "ternero de ciudad" (*veau de ville);* también, voz satírica de la ciudad: *voix de ville.* Se trata de un género farsesco con enredos y golpes de escena, en boga de finales del siglo XV a principios del XIX.

*Venirse el teatro abajo:* clamor del público. Es tanto el fragor de gritos y aplausos, sobre todo en los últimos pisos, que parece que se esté cayendo todo el edificio. Significa triunfo, pero también el éxito de una escena o réplica en concreto.

*Volée:* panorámica rápida casi de sopetón (como la respuesta en el tennis).

*Zancos:* instrumentos de madera que alargan enormemente las piernas de quien los calza y sobre los que se camina en equilibrio. Los emplean clown y equilibristas, además de acróbatas. En jerga teatral italiana se llama también "zanco" al actor inseguro, que se mueve con torpeza, de manera rígida.

*Zoom:* otro término de procedencia cinematográfica; es el acercamiento repentino de las imágenes gracias a un objetivo en catalejo. En teatro significa acotar y concentrar una acción en un espacio breve, produciendo en ese punto concreto tanta intensidad como para obligar al público a una atención excepcional y exclusiva.

# ÍNDICE DE NOMBRES

*Agatarco de Samos:* escenógrafo griego del siglo V, que fue el primero en idear una escena en perspectiva arquitectónica, para la representación de una tragedia de Esquilo.

*Andreini Francesco (*1548-1624): actor y autor de la compañía de los Gelosi.

*Andreini Isabella (*1562-1624); actriz y mujer de letras. En la Comedia del Arte encarnó a la mujer enamorada hasta la locura (*La locura de Isabella,* 1589). Muy aclamada también en Francia, cuyo rey la invitó a su corte.

*Aretino, Pietro Bacci apodado* (1492-1556): autor de panfletos, poeta y dramaturgo. La *Cortegiana (1525)* es su obra más famosa, de forma clásica, pero fuertemente realista y satírica.

*Arlequín:* en las representaciones medievales aparece la "Tropa de Hellequin", conjunto fantástico de las almas de los muertos que regresan a la tierra en las noches de invierno; el mismo nombre se atribuye a menudo a diablos y bufones. Alberto Naselli parece haber sido el primero en adoptar, en 1570, el nombre de Arlequín para el segundo Zanni; y Tristano Martinelli fue el primero que representó esa máscara.

*Ariosto Ludovico* (1474-1533): poeta y dramaturgo. Su *Orlando Furioso* oscureció la fama de sus comedias, interesantes por sus nexos con la sociedad de la época.

*Aristófanes* (446?- 385 a.C.) : dramaturgo griego, autor de comedias que conservan rastros de los ritos dionisíacos de la fecundidad. Los dos polos de su comicidad son la representación de los instintos del hombre y la sática política.

*Barba, Eugenio:* actor, director y teórico teatral; ha sido director del Odin Teatret de Oslo en el 64, y en Olstebro desde 1966.

*Battistella, Antonio:* actor que interpretó a Pantalón en *Arlequín, servidor de dos amos* de Strehler, además de muchos otros personajes shakespirianos.

*Bene, Carmelo:* actor, director de teatro y cine, director de compañías y escritor.

*Berliner Ensemble:* compañía teatral fundada por Bertold Brecht y Helene Weigel en 1949.

*Biancolelli Giuseppe Domenico,* apodado *Dominique (1636-88):* actor de la comedia del Arte, que a partir de 1661 fijó en París el tipo del Arlequín francés, ágil e impertinente. Existe una compilación de sus escritos de comentario a los guiones.

*Boccaccio Giovanni* (1313-55): humanista y escritor. Su *Decamerón* proporcionó a la Comedia del Arte numerosas historias y situaciones, además de contener algunos personajes que anticipan a las máscaras.

*Bonvesin de la Riva:* poeta del siglo XIII, uno de los primeros en escribir en dialecto (milanés), concretamente contrastes profanos y religiosos.

*Borboni Paola:* actriz de teatro y cine, célebre por su dicción plana e interpretación contenida, que quebraba con bruscos cambios de tono.

*Borromeo Carlo (1538-84):* arzobispo de Milán en 1564,

canonizado en 1610. En lucha contra los comediantes, sometió los textos teatrales a una feroz censura.

*Bragagalia Anton Giulio* (1890-1960): director teatral y escenógrafo. Formó parte del movimiento futurista y fue autor de un *Polichinela.*

*Brecht Bertolt (*1898-1956): autor y teórico teatral, que Strehler reveló al gran público italiano en 1582, con su montaje de la *-pera de tres centavos.*

*Bruno Giordano:* (1548-1600): teólogo dominico acusado de herejía y condenado a la hoguera. Su única obra dramática es *El Candil* (1582), de comicidad sombría y feroz.

*Buonarroti el Joven* (1586-1646): sobrino de Miguel Angel, discípulo de Galileo y autor de comedias.

*Battista Ignazio:* poeta y fabulador de Palermo. Ha escrito baladas para el actor Ciccio Busacca.

*Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas (1465-1541): obra monumental en veintiun actos, cuyo personaje principal, la alcahueta, procede de una comedia anónima que constituye su primer acto.

*Cherea Francesco de' Nobili*, llamado: actor de principios del siglo XVI. Dirigió a grupos de actores con métodos que anticipaban la Comedia del Arte, escenificando adaptaciones de comedias latinas.

*Clown:* término inglés que en su origen se refería a un campesino. En el teatro de Shakespeare es un personaje entre el juglar y el loco *(fool).* A partir del siglo XIX tiene como compañero a un personaje un poco bobo (Toni, o Augusto), que le sirve de apoyo o segundo, pero que rara vez se limita a un papel servil.

*Decroux Étienne:* comediante de la École du Vieux Colombier, mimo y profesor de mimo en el Piccolo Teatro de

Milán.

*De Filippo Edoardo* (1900-84): llamado respetuosamente por su nombre de pila, fue autor, actor, cabeza de compañía y director. Fo describe sus características actorales en *Sabato, domenica e lunedí.*

*Della Porta Giambattista* (1535 -1615): docto discípulo de Galileo, fue traductor de Plauto y autor de comedias.

*Diderot Denis* (1713-84): apasionado de teatro, gran admirador de la interpretación italiana en París, consagró muchas obras al arte dramático. Sus comedias no tuvieron éxito, pero los escritos teóricos que las acompañaban introdujeron temas de reflexión nuevos y oportunos, en especial *La Paradoja del comediante (1778).*

*Dionisos:* el Baco de los Griegos. Es el dios arcaico, hijo de la gran madre Demeter, hermano de la primavera, Kore, cuyo rito es la base del teatro griego. El rito primigenio parte del sacrificio de Dionisos, devorado ensangrentado por los Titanes. Más tarde es el rito de la comunión colectiva, retomada también por los cristianos.

*Fabliaux:* obras en verso, compuestas en Francia entre los siglos XII y XIII, fuente inagotable de situaciones y personajes para narradores y autores de farsas.

*Ferrari Paolo* (1822-89): actor, director de escena y autor, en 1852, de un texto sobre Goldoni: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.*

*Ferravilla Edoardo* (1846-1915): actor-autor cómico milanés, que escribía y recitaba en dialecto, cuyo "arte del silencio" anticipa el de Edoardo.

*Fregoli Leopoldo* (1867-1936): actor de variedades, célebre transformista capaz de interpretar hasta sesenta papeles en el mismo espectáculo.

*Ganassa Alberto* (1540-1584): apodado *Zan Ganassa*, fue uno de los primeros Arlequines, exaltado en la corte real francesa.

*Goldoni Carlo* (1707-93): autor dramático veneciano, que a partir de 1738 llevó a cabo la llamada "reforma del teatro italiano": modificó la comedia del Arte, suprimiendo progresivamente las máscaras, y transformando los guiones en libretos dialogados.

*Gozzi Carlo* (1720-1806): hombre de teatro y autor de panfletos. Razones de carácter social, filosófico y estético le enfrentaron en la concepción teatral a su conciudadano Goldoni.

*Grotowski Jerzy:* hombre de teatro polaco, fundó el Teatro Laboratorio de Opole (1959) y Wroclaw (1965). Uno de los mayores teóricos del llamado "Tercer Teatro". Tras abandonar Polonia, dirige desde 1986 un Centro de Investigación Teatral en Pontedera (Pisa).

*Karagheuz, o Karagöz:* el término puede denominar tanto el teatro de sombras turco, en el que las siluetas de los personajes se proyectan sobre una pantalla blanca, como su protagonista. Este, que representa al campesino desplazado y oprimido por las autoridades, muestra características análogas al personaje de Arlequín.

*Lecoq Jacques:* actor-mimo, discípulo de Decroux, animador de una prestigiosa escuela de mimo parisina.

*Machiavelli Niccoló* (1469-1527): hombre político, literato y escritor. Su *Mandrágora* (1519), con estilemas clásicos pero con crudeza expresiva, trata de la cultura popular, y marca el inicio del teatro cómico propiamente italiano.

*Magnífico:* título de los altos dignatarios de la República de Venecia. Representado en teatro por un viejo ávido o un noble venido a menos, constituyó, al encontrarse con el

*Maiakovski Vladimir* (1893-1930): poeta y dramaturgo, animador del movimiento futurista ruso. Su gran fresco histórico, *Misterio Bufo,* lleva el subtítulo de "Representación heróica, épica y satírica de nuestra época".

*Marceau Marcel:* actor-mimo, discípulo de Decroux; en 1947 creó su propia compañía, e inventó del personaje de Bip, el poeta vagabundo.

*Martinelli Tristano* (1556-1630): el primer Arlequín célebre en Francia. Un Arlequín diabólico, que reflejaba la vida del actor, socialmente inclasificable e irreverente con el poder.

*Moretti Marcello* (1910-61): actor célebre a nivel internacional por su interpretación de la máscara de Arlequín en el espectáculo de Strehler de 1947.

*Müller Heiner:* dramaturgo alemán, al que se debe la reinterpretación y reescritura del antiguo teatro griego desde una perspectiva filosófica contemporánea.

*Pabst Georg Wilhem* (1885-1967): director de cine alemán, de origen austríaco. Fo le atribuye una experiencia realizada en realidad por Lev Koulechov en los años 20.

*Pandolfi Vito* (1917-74): historiador de teatro, autor de un texto fundamental en seis volúmenes sobre la Comedia del Arte: *La Commedia dell' Arte, storia e testi.*

*Pantalón de' Bisognosi* (de los Menesterosos) *:* nombre del Magnífico en las primeras representaciones documentadas (1518). Enamorado lascivo o padre autoritario, rico o venido a menos, es el principal blanco de las burlas de las máscaras que representan al poder.

*Parenti Franco* (1921-89): actor, interpretó el Pantalón del *Arlequín* de Strehler y, en muchas ocasiones, fragmen-

tos de Ruzante.

*Petrolini Ettore* (1886-1936): actor-autor romano, que empezando de la nada en los locales más modestos, llegó a ser un famoso exponente del teatro de variedades a nivel internacional. Cantante, narrador y maestro del "nonsense", ha inspirado a enteras generaciones de actores.

*Piccolo Teatro*: fundado en 1947 en Milán, por Paolo Grassi y Giorgio Strehler, fue el primer teatro estable de Italia, con subvención estatal.

*Plejánov Gueorgui Valentinovich* (1856-1918): socialista ruso, teórico del marxismo, estudioso de las relaciones entre trabajo y cultura popular.

*Polichinela:* máscara napolitana, cuyos orígenes parecen remontarse a la farsa atelana, seguramente presente en los carnavales del siglo XIV. Introducida en la Comedia del Arte a principios del siglo XVII por Silvio Fiorilli, desde el XVIII es también el personaje principal de las *Pulcinellate* (representaciones de marionetas, hechas sobre todo en barrios populares).

*Rancati*: famosa empresa que construye y alquila attrezzo escénico. También fabrica maniquíes y muñecos para trucos de varios tipos. Se dice que un público está "Rancati" cuando no reacciona ante el espectáculo, y permanece impasible e indiferente, precisamente como los muñecos escénicos de Rancati.

*Rosvita* (932-1002): religiosa del monasterio benedictino de Gandersheim (Brunschwig). Suyos son los primeros textos teatrales de época medieval de autor conocido, seis dramas inspirados en las comedias de Terencio.

*Ruzante Angelo Beolco*, apodado el (1496?-1542): autor paduano que, aún habiendo vivido en un ambiente refinado, jamás perdió el contacto con la cultura popular: su Ru-

zante es un campesino pobre y cínico, que se enfrenta con las miserias de la guerra, una máscara "ante litteram".

*Sacchi Antonio* (1708-88): actor especializado en el papel de Arlequín, ligado a Goldoni y a Gozzi.

*Scala Flaminio* (1547-1624): comediante y cabeza de la compañía de los Confidenti. Su compendio *Teatro delle favole rappresentative (*1611), es un testimonio imponente de los mecanismos que regulaban la improvisación en la Comedia del Arte.

*Scaparro Maurizio:* crítico teatral, fundador del teatro nuevo *Venexiana*, director de muchos teatros estables.

*Scaramouche:* máscara napolitana (*Scaramuccia*), evolución del personaje del Capitán. Fue interpretada por Tiberio Fiorilli (1608-88), que la dio a conocer en Francia, donde conoció a Molière, quien se consideró su discípulo.

*Strehler Giorgio:* fundador del Piccolo Teatro de Milán. A él se debe la reinterpretación de muchos autores clásicos (Shakespeare, Goldoni...) y las primeras puestas en escena italianas de muchos autores contemporáneos.

*Totó* (1898-1967): actor de teatro y cine que se formó en los teatritos de los barrios populares de Nápoles. Entre 1922 y 1947 conoció un éxito ininterrumpido en espectáculos de variedades y de revista, que después mantuvo en su carrera cinematográfica.

*Venexiana, La*: comedia anónima en cinco actos, en prosa y dialecto veneciano, que, aunque no pertenece al repertorio de la Comedia del Arte, despertó interés en los años 50 por su realismo y crudeza.

*Zanni:* el nombre, con todas sus variantes, es la deformación, en los dialectos del norte de Italia, de "Gianni", Juan. Personaje presente en los carnavales incluso antes que

en textos escritos, es un ser fantasmal que recoge las almas de los muertos que regresan a la tierra. Desde el punto de vista histórico, los Zanni son los montañeses que emigraron a Venecia desde el interior de Lombardía en el siglo XVI. La confrontación entre el Zanni y el Magnífico es el embrión de la comedia: conflicto entre "patrón, amo" y "proletario", entre villano y ciudadano, incomprensión entre quien habla veneciano y quien parece mascullar una lengua ininteligible. El desarrollo inevitable es el recurso de ambas partes a sus armas: el Magnífico posee el poder, y la torpeza del Zanni debe transformarse en astucia e ironía.

# BIBLIOGRAFÍA

Nuestras fuentes no son siempre creíbles pero de seguro que casi siempre son fascinantes.

Encontraréis textos con el título original en alemán o en inglés. Lo he hecho sólo para impresionaros.

## A.- TEXTOS HISTÓRICOS

1

Entre las grandes colecciones de fuentes documentales siguen siendo fundamentales *Rerum Italicarum Scriptores* (I-XXIV, Milán, 1723-28) y las *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (I-VI, Milán 1738-42) de L. A. Muratori.

En la historiografía moderna, véanse además del *Sommario metodologico* de F. Chabod (en *Lezioni di storia moderna*, Roma s. d., 1948):

P. Egido, *Storia medioevale*, Roma 1922.

F. Cognasso, *Avviamento agli studi di storia medioevale*, Turín 1951.

M. Bendiscioli, *Introduzione alla storia medioevale, moderna e contemporanea*, Salerno 1959.

Para las fuentes narrativas medievales –anales, crónicas, historiografía militante– señalamos de M. Marti, el capítulo *La prosa* en *Storia della Letteratura Italiana*, Milán 1965 Vol. I, pp. 587-601; para los problemas de interpretación anejos, E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, París 1956.

2.

Entre las síntesis clásicas y recientes sobre el Medievo:

C. Troya, *Storia d'Italia nel Medio Evo*, Nápoles 1838-39.

C. Balbo, *Il Sommario della Storia d'Italia*, Turín 1845.

*Cambridge Mediaeval History*, dirigida por J. B. Bury, 8 vol. Cambridge

1914-49.
*Weltgeschichte*, dirigida por Pflug-Hartung (traducción italiana *Storia Universale*, Milán 1920).
*L'évolution de l'humanité*, dirigida por H. Berr, París 1925 (20 vol. dedicados al Medievo; entre ellos, la traducción italiana de las colaboraciones de M. Bloch, 1939-40).
*Histoire Générale*, dirigida por G. Glotz, París 1928-45 (10 volúmenes dedicados al Medievo).
C. Barbagallo, *Storia Universale. Il Medioevo*, Turín 1936, Vol. III.
J.H. Clapham-E. Powers, *Cambridge Economic History from the Decline of the Roman Empire*, Cambridge 1941 (en traducción italiana, las colaboraciones de la Powers).

De la *Storia Politica d'Italia*, Milán 1880 :

C. A. Mor, *L'età feudale*. (1953)
L. Simeoni, *Le Signorie* (1950).
R. Morghen, *I Comuni* (1962).
De la *Storia d'Italia*, Milán 1935:
L. Salvatorelli, *L'Italia Medioevale* (1937).
- *L'Italia Comunale* (1941).
N. Valeri, *Signorie e Principati* (1950)
De la *Storia d'Italia*, Turín 1935 :
R. Caggese, *L'alto Medioevo* (1937)
*Duecento-Trecento* (id.)
De la *Storia d'Italia Einaudi*, Turín 1972 :
I. *I caratteri originali* (1972)
II. *Dalla caduta dell'Impero Romano al secolo XVIII* (1974).

3.

Para la historia de la Iglesia y de los movimientos religiosos en el Medievo:

L. von Ranke, *Storia dei Papi*, edición italiana Florencia 1967.
R. Groethuysen, *Les origines de L'esprit de la bourgeoisie en France*, París 1927 (véase el vol. I: *L'Église et la bourgeoisie*).
G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana-Secoli XI-XIV*, Florencia 1922 (1971)
R. Morghen, *Medioevo cristiano*, Bari 1952.

4.

Señalamos por último las siguientes monografías referentes a diferentes aspectos y cuestiones de historia medieval, de publicaciones más o menos recientes y de orientación preferentemente materialista:

A. Hauser, *Storia sociale dell'arte,* Turín 1955.
E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella literatura occidental.* Turín 1956.
P. Wolff, *Storia e cultura nel Medioevo*, Bari 1968.
J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Florencia 1965.
M. Bloch, *La società feudal*, Turín 1949.
- *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Florencia 1971.
G. Duby, *L'economia medioevale*, Turín 1949.
G. Duby-R. Mandron, *Storia della civiltà francese*, Milán 1968.
G. Luzzato, *Storia economica d'Italia. Il Medioevo*, Florencia 1967.
F. Romano, *Le classi sociali in Italia nel Medioevo*, Milán 1963.
L. Brentano, *Le origini del capitalismo*, Florencia 1954 (1968-(2))
M. Dobb, *Problemi di storia del capitalismo*, Roma1970 -(3).
V. Rutenburg, *Popolo e movimenti popolari nell'Italia del '300 del '400*, Bolonia 1971.

## B.- ENSAYOS Y ESTUDIOS DE HISTORIA DEL TEATRO.

1.

Para las compilaciones de carácter general nos limitamos a remitir a Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. I, Milán 1939-40 (la cuarta edición corregida y ampliada a cargo de Sandro D'Amico, y provista de bibliografía puesta al día en 1957). Otras obras fundamentales:

U. Albini, *Teatro greco*, en "Archeo", diciembre-enero 1986-87.
H. C. Baldry, *I greci a teatro*, Bari 1972.
Ch. R. Beye, *La tragedia greca. Guida storica e critica,* Bari 1974.
E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903.
W. Cloetta, *Beitträge zur Literaturgeschichte des Mittelaters und der Renaissance (I: Komödie und Tragödiee im Mittelalter)*, Halle, 1890.
W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle 1911-23
V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bolonia 1924.

M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich 1931.
E. du Méril, *Les origines latines du théâtre moderne*, París 1949.
A. Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Florencia 1961.
C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Florencia 1984.
I. Sanesi, *La Commedia*, Milán 1954-2
P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Turín 1950.
K. Young, *The Drama of Mediaeval Church*, Oxford 1933.

Señalemos también el *corpus* textual del mayor especialista de teatro medieval, Gustave Cohen, del que citamos en los párrafos sucesivos algunos títulos.

Para indicaciones más detalladas sobre temas específicos, véase las voces MILAGRO, MISTERIO, MORALIDAD, NAVIDAD, PASCUA, PASIÓN, en la *Enciclopedia dello Spettacolo*. Además, H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. I, Salzburgo 1957.

2.

En cuanto a las antologías de textos, véanse, además de la de C. J. Stratman, *Bibliography of Medioeval Drama*, Berkeley-Los Ángeles 1954:

Ch. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge, texte et musique*, París 1861.
P. de Julleville, *Les Mystères*, París 1880.
- *Répertoire du Théâtre comique en France au Moyen Âge*, París 1886.
V. de Bartholomaeis, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bolonia s. d. (1926).
J.B. Fuller *Hilarii versus et ludi*, Nueva York 1929.
G. F. Contini (a cargo de) *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Milán 1949..
G. Lazzeri, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milán 1954-(2).
G. Vecchi, *Uffici drammatici padovani*, Florencia 1954
R. Glutz, *Miracles de Notre Dame par personnages*, Wien 1954.
F. M. Salter, *Mediaeval Drama in Chester*, Toronto 1954.
F. Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, Valencia 1958.
G.W.G. Wickham, *Early English Stages*, Londres 1959.

G.F. Contini, *Poesia "popolare" e giullaresca*, Turín 1978.
- *Poeti del Duecento*, Milán-Nápoles 1960.

3.

A propósito de Ciullo d'Alcamo, confróntese el texto crítico de G.F. Contini en *Poeti del Duecento* cit.,vol. I, pp. 177-85. Véanse además:

F. D'Ovidio, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milán 1910.
G. A. Cesareo, *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania 1899.
V. de Bartholomaeis, *Rime giullaresche* cit., y *Un mimo giullaresco del Duecento*, en "Rivista d'Italia", marzo 1922.
A. Pagliaro, *Il Contrasto di Cielo d'Alcamo*, en *Saggi dicritica semantica*, Messina-Florencia 1953.
- *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari 1958.

Referente a Matazone da Caligano, el texto crítico en *Poeti del Duecento* de G. F. Contini; vol I, pp. 791-801 (aunque la revisión del texto es obra de D'Arco S. Avalle). Véase también D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Turín 1894.

4.

Sobre el arte del juglar y la puesta en escena de los espectáculos cómico-religiosos en el Medievo:

F. Freymond, *Jongleurs und Ménestrels*, s. l. 1883.
H. Reich, *Der Mimus*, Berlin 1903.
G. Bonifacio, *Giullari e uomini di corte* nel'200, Nápoles 1907.
E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, París 1910.
R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid 1924.
A. Nicoll, *Mimes, Masques and Miracles*, Londres 1931.
G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, París 1962-2.
- *Le livre de Conduite du régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Estrasburgo-París 1952.
A. Rava, *Opuscoli sul teatro medioevale. L'apparato scenico negli offici drammatici popolari*, s. l. s. d.
N. Lobbick, *Presepe come teatro*, Zúrich 1934.

L. Civolla, *I fabulatori dell'alto Verbano*, Varese 1938.

A. Bassi, *Manichini e statue sceniche nel teatro medioevale prima e dopo il 1000* (Prefacio para la muestra de la abadía de Chiaravalle, Milán 1969).

5.

Por lo que se refiere a la "contaminación" entre sacro y profano, cómico y religioso, que es una constante en el teatro popular del Medievo, véanse:

M. Sepet, *Études sur le origines du théâtre au Moyen Âge*, París 1878.

M. Brodit, *Le comique dans le théâtre religeux*, Lausana 1947.

A. Paophilet, *Jeu et Sapience du Moyen Âge*, París 1941.

G. Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et â la Renaissance*, París 1956.

6.

Sobre la máscara, la Comedia del Arte y aledaños:

M. Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, Roma-Milán 1930.

G. Attinger, *L'Esprit de la "Commedia dell'Arte" dans le Théâtre Français*, París-Neichâtel 1950, Ginebra 1969.

A. Baschet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII*, París 1882.

A. G. Bragaglia, *La maschera mobile*, Foligno 1926.

U. Cecchi, *L'Arlecchino del Re Sole*, s.l.s.d.

P.M. Cecchini, *Frutti dellle moderne Comedie et avvisi a chi le recita*, Padua 1628.

A. Constantini, *La vita di Scaramuccia*, Turín 1973.

B. Croce, *Intorno a la "Commedia dell'Arte"*, en *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1932.

O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*, Berlín 1904.

P. L. Duchartre, *La "Commedia dell'arte" et ses enfants*, París 1955.

R. Fernández, Molière, Milán 1980.

D. Gambelli, *"Quasi un recamo di concertate pezzette": le composizioni sul comico dell'Arlecchino Biancolelli*, en "Biblioteca Teatrale", I, 1971, pp. 47-95.

- *Arlecchino dalla preistoria a Biancolelli*, en "Biblioteca Teatrale", 5, 1972, pp. 17-68.
E. Gherardi, *Le Théâtre Italien de Gherardi ou Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, París 1700, 6 vol.
T.-S. Gueullette, *Traduction du Scénario de Joseph Dominique Biancolelli dit Arlequin- Et L'Histoire du Théâtre Italien depuis L'année 1577 jusqu'a 1750 et les années suivantes*, París, Biblioteca de la -pera, ms Rés. 625 (1-2).
R. Leydi, *Barracche e burattini*, s.l.s.d.
G. Macchia, *Il silenzo di Molière*, Milán 1975.
F. Marotti, *Il teatro delle favole reppresentative: un progetto utopico*, en "Biblioteca teatrale", 15-16, 1976, pp., 191-215.
A. Nicoll, *The World of Arlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963 (traducción italiana *Il Mondo di Arlecchino*, Milán 1965, nueva edición 1980).
G. D. Ottonelli, *Della Christiana Moderazione del Theatro*, 5 libros, Florencia 1646-52.
V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, 6 vol. Florencia 1957-61.
A. Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso. Pari due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a'predicatori, oratori, accademici e curiosi*, Nápoles 1699.
L. Rasi, *I comici italiani*. Biografia, bibliografia, iconografia, Florencia, 2 vol., 1897 y 1905.
L. Roland, *Molière et la comédie italienne*, París 1967.
F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative, overo la ricreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, Venecia 1611 (ed. a cargo de F. Marotti, Milán 1976, 2 vol.).
M. Spaziani, *Il Théâtre italien di Gherardi, otto commedie di Fatouville, Régnard y Dufresny*, Roma 1966.
F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Roma 1969.
F. Taviani- M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florencia 1982.
R. Tessari, *La Commedia dell'arte nel Seicento. "Industria" e "Arte giocosa" della cilviltà barocca*, Florencia 1969.
- *Commedia del'Arte: la maschera e l'ombra*, Milán 1981.

# ÍNDICE

Notas a la traducción ..... 7
Prólogo ..... 9

**Primera jornada**
La Comedia del Arte ..... 15
Arlequín gran alcahuete ..... 15
Todo es un truco y una preparación ..... 17
Los Rame y el oficio de improvisar ..... 20
De dónde nace la expresión "Comedia del Arte" ..... 21
Derechos y privilegios "de plaza" ..... 21
Croce y la idea (fija) del texto ..... 23
Casanova y el elogio de la palabra de Arlequín: método y estilo ..... 23
Contra la idea de los cómicos harapientos ..... 24
Diderot y la paradoja contra los "comediantes" ..... 25
El que se emociona es un chapucero ..... 26
Hugonotes terroristas ..... 28
"¡Que reviente el actor!" ..... 30
Las máscaras no sirven para enmascarar ..... 31
Los cavernícolas con máscara ..... 32
Los "mammuttones" ..... 34
Llega Dionisos ..... 35
Dionisos en Tesalia ..... 35
La tragedia y la comunión ..... 39
Máscaras de corral ..... 40

Marionetas y títeres..... 45
La máscara como megáfono..... 47
El Arlequín-fauno..... 48
El Bocazas provocador de Aristófanes..... 48
Llevar máscara hace daño..... 49
Fuera las manos de la máscara..... 50
La tirada de Las Aves..... 55
El cuerpo como marco de la máscara..... 57
Dime el oficio y te diré el gesto..... 58
Canto y danza de trabajo con cuerdas..... 58
Remar cantando..... 59
Los remeros reman copiando la métrica de los poetas..... 62
Trabajar, pero con estilo..... 63
A movernos (el gesto como guarnición)..... 65
Los ciegos del gesto y la ensalada..... 66
Gestualidad y gesticulación..... 67
Concierto para crujidos, toses y caramelos..... 68
El espía de la carcajada. Un consejo de paso..... 69
La máscara no tiene teléfono..... 69
Primer discurso sobre la síntesis..... 70
La pelvis en el centro del universo..... 71
Quien no danza el jaguar no hace la revolución..... 72
Cómo se aprende el ceño del jaguar..... 74
Mármol y coralidad..... 75
Las catedrales prefabricadas..... 76
Un canto para no pisarse los pies..... 77
Pero no todo es clasificable..... 79
Y nosotros nos pegamos a la prensa..... 80
El gesto y la máscara..... 81

¡Que vienen los Zanni!..... 83
El boom de las putas..... 84
Tenemos un tomavistas en el cráneo..... 86
¡Demonio de Arlequín!..... 89
La expulsión de los cómicos..... 92
Cómo entontecer al niño..... 99
Prohibido llorar sentadas..... 102

**Segunda Jornada**

Hablar sin palabras..... 107
Hacer reír sin saberlo..... 112
La diáspora de los cómicos..... 116
Elogio del San Carlon de Arona..... 116
Apalead a los cómicos, recitan con más fantasía..... 118
El censor no debe comprender..... 119
Banqueros equilibristas..... 120
Pelucas, encajes y capas..... 122
Las máscaras respiran..... 124
Lección de Scapín en grammelot francés..... 127
La narizota, un estorbo..... 130
La avispa cómica..... 132
El falso incidente..... 133
Derribar la cuarta pared..... 134
En los confines del imperio..... 135
El beso del papa volante..... 137
¡Callad! Habla el tecnócrata..... 139
Grammelot en directo..... 144
Estudiar para creer.. con reserva..... 145

Nadar como un violín..... 146
Hamlet o el bufón..... 148
"Jugulares scurrae"..... 149
Gracias a los notarios y a sus escrituras..... 151
Juglares "guarros"..... 152
Los señores travestidos..... 154
Una noche en tus brazos..... 156
Incluso ahogada..... 157
"Viva lo'mperadore, grazi'a Deo!"..... 158
El papel de los juglares..... 160
Los juglares en la guerra de los campesinos en Alemania... 161
La historia separada por cajones..... 163

**Tercera jornada**

Clavar al espectador en la butaca: la "situación"..... 167
¡Julieta la loca!..... 169
Con Edoardo bajo un coche..... 170
Tres mimos ciegos..... 173
Los ojos de la situación..... 176
Con trucos y preparación: el montaje..... 177
De Sica ladrón de imágenes..... 180
"Lázaro hecho pedazos"..... 188
La engañifa..... 193
El espectador video-dependiente... del actor..... 195
No caer en la tumba..... 195
Connivencia y zalamería..... 196
¿Cuándo llega Cristo?..... 198
Esbozar, no describir..... 199

En lugar del santo llegan las sardinas..... 201
¡Marcos! ¡Amigo mío!..... 202
"Llega sonriente mayo"..... 207
Un diablo que da el alma..... 211
La purga de los jesuitas..... 212
El carnaval liberador..... 213
Otra vez el Zanni... o más bien el "Zannone"..... 214
Cómo educar al público..... 216
El lamento afligido del autor no representado..... 217
Pero el autor no se da por vencido..... 218
¿Quién les enseña el oficio?..... 219
Patadas en la cara al espectador atontado..... 220
El truco es: desbaratarlo todo..... 223
La zancadilla de los críticos impacientes..... 224
La crónica tiene más fantasía que el autor más fantasioso... 225
La crónica en directo asesina a los autores..... 226
¡Un conducto sacro!..... 228
Lo falso, en teatro, es más de fiar..... 229
¿Por qué no me quieres?..... 230
Tortas y burlas al público: ¡a él le gusta!"..... 233
Metedlos en prisión..... 234
El problema del compromiso..... 236
El peligro de poseer un teatro propio..... 237
El clown Augusto y la réplica picada..... 238
Hazme reír..... 242
El pollo con tentáculos..... 244
Espectador loco, actor loco..... 248
El Barco de los Locos..... 250
Llámalos sanos..... 252

Objetivo-subjetivo..... 254
Yo soy el gato lobuno-con tal de no hacerse entender..... 255
Historia de la tigresa..... 257
La cueva del milagro..... 261
El ángulo visual de la imaginación..... 262
El guiño fuera de encuadre..... 265
La facultad de ver a través de la tigresa..... 266
El distanciamiento..... 267
¡Ojo con mimar a los tigres!..... 272
Sugerir o imitar..... 274
Fuga de la familia..... 276
El gran resumen..... 277
El picado esencial de las palabras.....278
El regreso de la hembra ama y señora..... 279
Los tigres con máscara..... 281
No permitir que se desfogue la risa..... 283
Nacimiento de la tigresa..... 285

**Cuarta jornada**

El maquillaje y otros recursos..... 289
Los griegos con escorzo y reflector..... 292
Los griegos en el teatro..... 294
¡Eurípides, sal!..... 298
El protagonista, actor de talento..... 300
Terminada la escena, intermedio..... 301
El "Hipócrites" y el "Hithopios"..... 303
Del mimo y la pantomima..... 304
Gestos generosos y gestos mezquinos..... 305

Desarticular y descomponer..... 306
Promenade sur place..... 309
Medida, por favor..... 310
El presupuesto de una moral..... 311
Un maestro excepcional con el que no estoy de acuerdo..... 312

**Quinta jornada**

La voz: afectación, cantinelas y tonillo..... 315
En apnea con los graves..... 316
Cuidado con los tonillos..... 317
El timbre abdominal no natural en las mujeres..... 319
La cantinela y el énfasis..... 320
Los profesores en tonillo y gimoteo..... 322
¡Interpreta como comes! Elogio del dialecto..... 323
Espacio y sonoridad..... 325
Voz amplificada de rock..... 327
Los actores del Volksbühne..... 328
Los italianos de las comedias nacen con bigote..... 331
Improvisando con réplicas y situaciones..... 333
Encontrar la clave y el punto de inflexión..... 335
La contraclave..... 341
El enfoque a la inversa..... 343
La improvisación en el Berliner..... 345
Training y calentamiento..... 346
Genio y desorden: primera regla..... 347
Los clown..... 348
El clown y el poder..... 350
El payaso alcahuete..... 351

Cómeme pero no me jorobes..... 355
Los Cavallini en la cuerda floja..... 357
El cochinillo y las coles..... 359
El hindú provocador..... 361
¡Es un éxito! ¡El teatro arde!..... 364
La paga del actor..... 365
Esa obra tiene un defecto: es hermosa en su lectura..... 369

**Sexta jornada**

A Ulises le importa un rábano..... 373
La pasión de los croatas..... 376
Diálogo con el Lucifer de Bonvesin..... 378
El prestidigitador épico..... 379
La hija de arte..... 381
El golpe del magliaro..... 383
La payasa, la bufona, la juglaresca..... 390
Las mujeres sin máscara..... 414

Glosario..... 423

Bibliografía..... 423
Índice de nombres..... 450